01.26.02.1968

ANDREAS FEININGER

Fotograful creator

Traducere de EUGEN IAROVICI

EDITURA MERIDIANE
București, 1967

Prezentarea grafică: ION PETRESCU

ANDREAS FEININGER
THE CREATIVE PHOTOGRAPHER
Original English edition published by Prentice-Hall, Inc.
Englewood Cliffs, N. J. Copyright © 1955
by Andreas Feininger

Pentru a evita dezamăgirile sau neînțelegerile:

CARTEA DE FAȚĂ NU ESTE UN MANUAL PENTRU ÎNCEPĂTORI

Este, mai curînd, o filozofie a fotografiei, o analiză chibzuită, bazată pe experiența personală și pe punctele de vedere ale unui fotograf încăpățînat cîteodată și care, în anumite privințe, așteaptă să fie criticat.

Cartea, scrisă dintr-o convingere sinceră, reprezintă o încercare de a pune la dispoziția tuturor acelora care se vor obosi să-l urmărească pe autor, prin lectura capitolelor lucrării sale, rezultatele a vreo douăzeci și cinci de ani de contact zilnic cu problemele fotografiei.

Lucrarea de față este un rezumat. Este ultima carte pe teme fotografice pe care autorul are intenția să o scrie. Orice va avea de spus de acum înainte, o va face prin fotografiile sale.

ANDREAS FEININGER

SCOPUL ŞI ORGANIZAREA ACESTEI CĂRŢI

Cartea de faţă, « Fotograful creator », este ultimul volum dintr-o serie de trei. Primul volum, « Reuşita în fotografie », tratează despre tehnica fotografiei alb-negru; cel de-al doilea, « Reuşita în fotografia color », tratează despre tehnica colorului. Aceste două volume constituie împreună baza pentru cartea de faţă, care este o încercare de analiză şi de evaluare a posibilităţilor şi sarcinilor fotografiei ca mijloc de exprimare şi comunicare vizuală.

Spre deosebire de primele două volume, care se adresează în mod special fotografului practician, cartea de faţă se adresează tuturor acelora care au de-a face cu fotografiile — fotografi, redactori, tehnoredactori, machetatori —, tuturor acelora care privesc fotografiile cu un interes mai mult decît trecător.

În mod axiomatic, orice fotografie bună, adică de efect, este o îmbinare de abilitate tehnică şi artistică. Totuşi, este evident că se întîlneşte mai des competenţa tehnică decît abilitatea de a folosi o astfel de competenţă pentru a face fotografii satisfăcătoare din punct de vedere artistic. Obiectivul principal al cărţii de faţă este de a arăta fotografilor care stăpînesc tehnica cum să-şi întrebuinţeze această pricepere pentru a realiza fotografii pline de conţinut, în care perfecţiunea foto-tehnică se îmbină cu valorile artistice în scopul intensificării puterii de atracţie a fotografiei.

Al doilea obiectiv este de a prezenta cititorului observaţii şi concluzii — rezultatul a vreo douăzeci şi cinci de ani de experienţe şi încercări în fotografie — care, cred, îl vor stimula şi îi vor fi de folos în perfecţionarea propriei sale munci. Îmi dau seama că unele concepţii şi păreri exprimate sînt foarte personale şi că ele pot chiar contrazice teorii şi procedee acceptate. Cred însă că dacă diver-

gențele față de standardele tradiționale sînt provocate de o reevaluare a acestor standarde în lumina unei experiențe valoroase, atunci nu poate fi vorba de o simplă revoltă ci de creștere. Și creșterea este echivalentă cu progresul. Or, niciodată n-au progresat aceia care fac un fetiș din tradiție și se cramponează cu încăpățînare de *statu quo*. Prima cerință a progresului este schimbarea. Mai precis, idei noi, îmbunătățirea metodelor vechi și descoperirea altora, violarea cu tot dinadinsul, planificată, a regulilor academice. În acest spirit își expune autorul părerile, nădăjduind că ele vor fi acceptate ca o contribuție la dezvoltarea fotografiei moderne.

Textul care urmează se bazează, în parte, pe idei expuse de autor în cartea sa *Fotografia avansată*. Cu toate că această carte a fost retipărită la mai puțin de un an de la apariție, volumul ei mare (text și ilustrații), precum și modificările și adăugirile pe care autorul le-a considerat necesare pentru a aduce cartea la zi au făcut imposibilă scoaterea unei a treia ediții, deoarece costurile de producție mărite ar fi ridicat prețul la o cifră prohibitivă. În schimb, atît editorul cît și autorul au fost de acord ca după epuizare, *Fotografia avansată* să fie înlocuită de o carte cu totul nouă, *Fotograful creator*.

Această carte este organizată pe următoarele idei:

Partea 1 — Un mod de abordare a fotografiei. Care sînt obiectivele fotografiei? Dar sarcinile ei? La ce ne putem sau ar trebui să ne așteptăm de la fotografiile noastre? Ce este tipic fotografic? Există o formulă după care clasificăm fotografiile în bune, proaste sau indiferente? Pot avea fotografiile valoare artistică și, dacă da, pot contribui astfel de calități la intensificarea atracției fotografiilor?

Acestea sînt cîteva dintre întrebările la care autorul încearcă să dea un răspuns, convins fiind că atitudinea unui fotograf față de mijlocul lui de exprimare determină succesul sau insuccesul fotografiilor sale.

Partea a 2-a — Subiectul. În realizarea oricărei fotografii mobilul îl constituie subiectul. Prin urmare, el este elementul cel mai important. Toți ceilalți factori care compun o fotografie — stilul, tehnica de execuție, compoziția etc. — fiind elemente subordonate în determinarea valorii fotografiei. În acest capitol se analizează subiectul din punct de vedere al calităților tipic fotogenice și se clasifică în diferite categorii. Fiecare dintre acestea va fi apoi studiată pentru a determina cea mai potrivită abordare și modul de tratare.

Partea a 3-a — Fotograful. O fotografie ia naștere din alegerea subiectului și din felul în care fotograful îl abordează și îl tratea-

ză. Subiectul este un element dat, abordarea și tratarea sînt variabile. Din această cauză, același subiect, tratat de fotografi diferiți, apare o dată interesant și plin de semnificație, iar altă dată lipsit de interes și plictisitor. Fotografiile de efect nu apar în mod accidental. Ele sînt create de personalitatea, atitudinea, modul de abordare, imaginația și ingeniozitatea unui fotograf, plus o mare cantitate de muncă și un « strop de noroc ».

În acest capitol vor fi discutate acele cerințe care respectate pot forma, după părerea mea, un bun fotograf.

Partea a 4-a — Imaginea. Este mijlocul prin care se realizează un scop (comunicarea cu oamenii), nu este un scop în sine. Fotografiile ar trebui să fie văzute, să nu rămînă îngropate în dosare. Cu toate acestea, pe nimeni nu interesează o fotografie dacă nu are nimic de spus. Ea trebuie să aibă un conținut, să informeze, să educe, să distreze sau să comunice un simțămînt, o stare de spirit. Conținutul singur însă nu este de ajuns. Dacă el nu este prezentat într-o formă clar-inteligibilă, înțelesul său se pierde și fotografia este lipsită de valoare. Astfel, prezentarea eficace a subiectului devine tot atît de importantă pentru fotografie ca și conținutul.

Partea a 5-a — Fotoreportajul. Acesta reprezintă o sinteză de fotografii și de cuvinte, elemente ce se completează reciproc, sînt unite printr-o idee centrală și prezentate cu simțire și imaginație. În fotoreportaj se combină eforturile redactorului, fotografului, reporterului, scriitorului și ale machetatorului. El este rezultatul muncii în echipă a unui grup de oameni ale căror păreri, interese și cerințe ar trebui — cu unele excepții — să coincidă.

Discutarea diferiților factori care contribuie la succesul sau insuccesul unui fotoreportaj formează subiectul părții a 5-a.

Cartea de față nu este o colecție de reguli care duc în mod automat la realizarea unor fotografii pline de conținut. O astfel de carte nu există. Mai mult, dacă s-ar putea scrie această carte, valoarea ei practică ar fi foarte discutabilă pentru că mintea creatoare urăște restricțiile impuse de dogme.

Scopul cărții de față este de a-i prezenta cititorului posibilitățile multiple ale fotografiei; de a-l convinge să facă experiențe proprii; de a-i trezi interesul și a-l stimula prin discutarea diferitelor aspecte și controverse ce înconjură un subiect căruia amîndoi îi sîntem devotați.

ANDREAS FEININGER

Partea 1

UN MOD DE ABORDARE A FOTOGRAFIEI

FOTOGRAFIA ESTE LIMBAJ PICTURAL

Limbajul pictural este cea mai veche formă de comunicare grafică cunoscută omului. Desenele preistorice din peșterile de la Altamira și Lascaux reprezintă o formă a limbajului pictural. Cu douăzeci și șapte de secole înaintea erei noastre, preoții egipteni au creat un alt limbaj, cel al hieroglifelor. Triburile Maya din Yucatán au inventat un al treilea. Alfabetele moderne nu sînt decît stilizări și abstractizări derivate dintr-o formă mai veche de limbaj pictural. Și, cea mai recentă, cea mai perfectă formă de limbaj pictural este fotografia.

În contrast cu cuvîntul vorbit și scris, o fotografie poate fi înțeleasă în oricare parte a lumii. Ea poate umple abisul creat prin deosebirile de limbă și alfabet, este un mijloc universal de comunicare.

Și, n-a fost vreodată o nevoie mai mare de un limbaj universal! Pentru că el înlesnește înțelegerea între popoare. Fără o astfel de înțelegere, ca urmare a ignoranței și a fricii, națiunile s-ar putea distruge eventual unele pe altele. Urîm, ne este teamă, dar și batjocorim cel mai mult acele aspecte despre care știm cel mai puțin. Cunoașterea duce la înțelegere, iar înțelegerea presupune toleranță și simpatie. Înainte ca progresele din știință și tehnică să-i fi dat omului posibilitatea de a parcurge în cîteva ore distanțe care înainte necesitau luni, neînțelegerile între popoare și consecințele tragice care urmau erau, mai mult sau mai puțin, limitate la anumite teritorii reduse. Azi, în epoca rachetelor teleghidate, a zborurilor supersonice și a armelor termonucleare, consecințele unor astfel de neînțelegeri ar putea lua proporții de cataclism. Întrebuințat cu înțelepciune, limbajul pictural poate să joace un rol mic dar nu neînsemnat în stabilirea înțelegerii și în preîntîmpinarea unui astfel de dezastru.

Pe lîngă faptul că o fotografie este înțeleasă pe un perimetru mare, ea este și mai puțin echivocă decît cuvintele. Din ce în ce mai mult unii întrebuințează cuvintele pentru a denatura înțelesul, pentru a emite jumătăți de adevăruri, a face propagandă, atît în interiorul țării cît și în străinătate; și, cu un rezultat mai puțin dăunător, în viața de toate zilele pentru a lăuda în mod exagerat sau înșelător anumite produse prin reclamă: automobile obișnuite de serie sînt etichetate: *speciale*, *super* sau *de lux*; tipuri inferioare de aparate fotografice sînt prezentate ca *de mare precizie*; oricare piață de desfacere a produselor alimentare construită și organizată după elementare principii moderne este un *super market*; fiecare producător susține că produsul său este *cel mai bun*, lansînd sloganuri ca « CUMPĂRAȚI ACUM ȘI ECONOMISIȚI ! ».

Nu este astfel de mirare că se pierde încrederea în cuvinte. Desigur, și fotografiile pot deveni mijloace de înșelare. Dar o astfel de înșelătorie este mai greu de comis și mai ușor de descoperit decît cea care există în cuvîntul vorbit sau tipărit. Întrucît impresiile create de ceea ce vedem sînt mai puternice decît cele produse de ceea ce auzim sau citim, ele se reține mai ușor. Cînd citim, ca și cînd ascultăm ceva este nevoie de un oarecare efort intelectual pentru a traduce abstracțiile literei și ale sunetului în imaginile pe care ele le reprezintă. Spre deosebire de cuvîntul tipărit care este înghiocat în simboluri abstracte, fotografia este o reprezentare vizuală directă a unui subiect sau eveniment. Ca urmare, impresia făcută de ea este mai directă și conținutul ei mai puțin supus neînțelegerii. Cuvintele și expresiile pot fi ambigue, ele pot însemna ceva pentru o persoană, altceva pentru altă persoană, absolut nimic pentru o a treia. Însă limbajul pictural al fotografiei, mai puțin abstract și prin urmare mai simplu de înțeles decît cuvintele, merge de-a dreptul la inimă.

Efectul produs de o fotografie reprezentînd un copil care moare de foame este, în oricare parte a pămîntului, mai puternic decît o descriere a foametei. O astfel de fotografie trebuie să-l facă pe orice om care gîndește să-și dea seama că, fără deosebire de rasă sau crez politic, foametea este suferință omenească și că toți oamenii în suferință au tot atîta nevoie de ajutor și înțelegere ca dumneata și ca mine. Citind sau auzind despre o astfel de foamete, s-ar putea crede că este vorba de o poveste înduioșătoare sau de propagandă și concluzia ar fi că lucrurile nu stau nici pe jumătate atît de rău cum par. Dar, văzînd o fotografie cu un copil înfometat, oricine își dă seama că are în față un adevăr și nu se poate să nu fie mișcat.

În viața de toate zilele, oamenii vin din ce în ce mai mult în contact cu fotografia — în reviste, ziare, suplimente duminicale, reclame, cinematografe, televiziune. Din ce în ce mai mult cuvîntul

scris este înlocuit cu limbaj pictural. Popularitatea caricaturilor și a seriilor de caricaturi este în continuă creștere, ceea ce nu se întîmplă cu știința de a scrie corect. Educația vizuală începe să devină un factor din ce în ce mai important: diafilme și filme educative în școli, manuale de învățămînt ilustrate, seriile de fotografii în care se arată procedee practice, fază cu fază. Inventarea ilustrației făcută de mașină, ajutată de descoperirea procesului de gravură halfton pentru reproducerea ieftină nelimitată, a declanșat o revoluție cu consecințe tot atît de însemnate ca și acelea care au urmat inventării tiparului.

Nouă, fotografilor, ne revine în cea mai mare măsură sarcina de a satisface cererea mereu crescîndă de fotografii. Pentru a realiza acest lucru în mod eficient, trebuie să fim conștienți de implicațiile muncii noastre.

O METODĂ DE ABORDARE A FOTOGRAFIEI

O fotografie poate fi comparată cu o matriță. Comparația constă în faptul că mii de obiecte identice pot fi produse cu o singură matriță și mii de fotografii identice cu un singur clișeu. De exemplu, orice fotografie publicată în revista *Life* este reprodusă de mai mult de cinci milioane de ori și este văzută de mai mult de cincizeci de milioane de oameni. Înainte, cînd obiectele erau executate cîte unul, de mînă, o greșeală întîmplătoare era relativ fără urmări, deoarece numai un singur obiect avea de suferit. Greșeala unui matrițer însă poate fi foarte gravă, dacă trece neobservată, fiindcă afectează multe mii de exemplare. În acest sens, o fotografie neclară, sau una care redă o impresie incorectă, poate fi comparată cu o matriță defectuoasă, întrucît, dacă ar fi reprodusă, defectele ei s-ar repeta în fiecare reproducere. Ca urmare, cei care ar vedea-o și-ar putea forma păreri greșite despre subiectul sau evenimentul înfățișat. Și dacă subiectul este important (ca de exemplu în reportajul politic), urmările pot fi serioase.

Oricine își dă seama de aceasta va aborda fotografia cu un adînc simț de răspundere. Lucrînd din 1940 fără întrerupere pentru *Life*, revista ilustrată cu cei mai mulți cititori din lume, sînt deosebit de conștient de această răspundere care a influențat întregul meu mod de abordare a fotografiei. Întrucît cred că experiența mea poate fi de folos cititorului, voi încerca s-o formulez în cele ce vor urma.

Pentru început, este necesar să schițez pe scurt fundalul pe care văd eu fotografia. Pentru mine, fotografia este o parte din viață și

orice fotografie care merită să fie privită de două ori este o reflectare a vieții, a realității, a naturii, a oamenilor, a muncii omului, de la artă pînă la război. Fotografia a contribuit mult la tezaurul nostru comun de cunoaștere și experiență și fiecare fotograf poate să contribuie la îmbogățirea lui în continuare. Dorința de a contribui este una din rădăcinile oricărui impuls creator care, într-o măsură mai mare sau mai mică, există la oricine. Toți sîntem animați de dorința de a realiza ceva folositor, ceva care să ne ridice din anonimatul cotidian, ceva prin care să rămînem în amintire. Nu contează proporțiile și nici domeniul în care lucrăm, fiecare contribuind pe măsura posibilităților sale. Civilizația noastră este clădită pe o astfel de temelie. Învățăm unii de la alții, de la cei care ne-au precedat, preluăm moștenirea pe care ne-au lăsat-o — cunoștințe, artă, învățătură și filozofie. Fără spiritul creator al celor dinaintea noastră am mai trăi încă în peșteri, fiecare făcîndu-și cu trudă micile sale descoperiri, fiecare luînd-o de la capăt. Nici un om conștient nu poate să nu recunoască imensa datorie față de cei de la care a învățat. Singurul mijloc de a plăti această datorie este menținerea continuității pe care filozofii chinezi o numesc « fluviul vieții » și strădania de a adăuga propria sa contribuție la fondul comun. Fiind un fotograf căruia norocul i-a dat prilejuri neobișnuite și fiind profund conștient de măsura în care propriul meu succes se bazează pe luptele altora, pe experiența și munca lor, scriu această carte drept plată în contul datoriei mele.

Consider fotografia ca una dintre descoperirile cele mai însemnate și binefăcătoare care s-au făcut vreodată, deși, în unele privințe nu și-a îndeplinit întotdeauna menirea. O fotografie trebuie să se ridice la un anumit etalon și mi se pare că acest etalon n-a fost atins întru totul decît de cîțiva fotografi cu o conștiință și o pregătire excepționale. Cauza pare să fie nu incapacitatea majorității de a folosi posibilitățile tehnice enorme ale mijlocului lor de exprimare, ci o lipsă de cunaoștere a ceea ce se poate înfăptui prin folosirea lui. Cu toate acestea, sînt sigur că, îndrumați și stimulați, mulți dintre acești fotografi ar fi în stare să realizeze fotografii cu mult superioare acelora pe care le fac acum.

În abordarea oricărei fotografii pe care o fac am în vedere următoarele:

Astăzi fotografia este singurul mijloc practic pentru comunicare universală. Prin urmare, cu cît este mai general mesajul unei fotografii, cu atît ea va fi mai folositoare.

Fotografia este limbaj pictural.

Limbajul folosește numai dacă cineva are ceva de comunicat, ceva ce merită să fie spus, ceva de înțeles.

Nici un om normal nu s-ar gîndi să folosească un limbaj vorbit sau scris, fără să simtă că are de comunicat ceva care poate interesa și pe alții. Majoritatea fotografiilor însă, realizate nu numai de amatori, dar și de mulți profesioniști, sînt lipsite de interes, sînt echivalente cu vorbărie goală. Înainte de a face o fotografie, mă gîndesc la următoarele: De ce fac această fotografie? Va trezi interesul celor care, eventual, o vor vedea? Cineva a spus odată despre fotografie că ea înseamnă « a vedea pentru totdeauna ». De aceea mă gîndesc: merită subiectul sau evenimentul pe care vreau să-l fotografiez să fie păstrat pentru totdeauna?

Ideile și intențiile își au însemnătatea lor, dar chiar și cele mai bune dintre ele, desigur, se pierd dacă nu-și găsesc o transformare eficientă în fotografii. Ușurința de exprimare în mod clar este tot atît de importantă în limbajul pictural ca și în limbajul scris. Stăpînirea simbolurilor mijlocului de expresie este esențială pentru succes. Simbolurile scriitorului sînt cuvintele, alese cu grijă în ceea ce privește înțelesul, puterea descriptivă, sunetul. Simbolurile fotografului sînt perspectiva, contrastul, nuanțele de gri, claritatea, atmosfera — pentru a nu menționa decît pe cele mai importante. Faptul că aceste simboluri sînt înregistrate sub o formă sau alta ori de cîte ori se realizează o fotografie, nu constituie o garanție că ele apar în forma lor optimă. După cum un scriitor care caută cuvîntul cu cea mai mare forță descriptivă are la dispoziție mai multe sinonime dintre care să aleagă, tot astfel și fotograful are la dispoziția sa o varietate de simboluri dintre care să aleagă pe acela care va exprima cel mai bine o anumită idee. Cu toate acestea, fiind încătușați de modul tradițional de abordare, lipsiți de cunoștințe tehnice și din neputința de a-și defini cu precizie scopurile, mulți fotografi renunță la selecție, lăsînd rezultatele la voia întîmplării și a norocului.

Rezumatul de mai sus conține ceea ce în esență poate fi denumit « filozofia mea personală » despre fotografie. Cu toate că ea este subîmpărțită, cu scopul de a o face mai clară, subdiviziunile sînt foarte arbitrare: de fapt, fiecare este o parte integrantă a unei singure idei. În scopuri practice, acest mod de abordare a fotografiei ar putea fi foarte bine denumit *abordarea unei fotografii « planificate »* și să fie formulată în felul următor:

INTERESUL

Sînt convins că numai interesul sincer față de un subiect (orice ar reprezenta el) poate să-l stimuleze pe fotograf în crearea unor lucrări inspirate. Desigur, există și alte cauze care duc la realizarea unor fotografii: însărcinări din partea redacției, satisfacerea unui

client, imitarea — conștientă sau inconștientă — a unei fotografii de succes, făcută înainte de altcineva. Însă, indiferent de cauză, întregul proces de realizare a fotografiei coboară la nivelul neinspirat al rutinei mecanice dacă nu este fecundat în vreun fel de interesul sincer pentru subiect. Interesul este factorul motor care constituie baza oricărei forme de activitate creatoare.

CUNOAȘTEREA ȘI ÎNȚELEGEREA

Interesul promovează dorința de a cunoaște cît mai multe despre subiectul ales și de a căuta fapte revelatoare în legătură cu el. Fără o astfel de cunoaștere care duce la o înțelegere a subiectului, nu se pot crea fotografii interpretabile, pline de înțeles. Ce este caracteristic la subiect, ce este de prisos, ce trebuie scos în evidență și ce trebuie eliminat? Pentru obținerea celui mai bun rezultat este necesar ca însuși fotograful să formuleze aceste întrebări și să le găsească un răspuns, fie că are misiunea de a fotografia un război sau o persoană. Să luăm ca exemplu fotografia de portret. Care este partea cea mai interesantă sau cea mai caracteristică a feței unui om? Este structura craniului sau expresia? Este de natură fizică sau vreo calitate spirituală inerentă? Ce reflectă expresia feței: o dispoziție fericită, lipsită de griji, un intelect cercetător, gînditor sau o minte greoaie, leneșă? Ce înțelesuri ascund liniile de la nas spre gură, sbîrciturile din jurul ochilor? Care este cauza lor, despre ce vorbesc ele observatorului interesat? Cu cuțitul și creionul de retuș, un fotograf care nu gîndește poate să șteargă o viață întreagă, înseamnată pe față cu aceste linii și sbîrcituri. Iată de ce este nevoie de o persoană pe care s-o intereseze subiectul și care să-l înțeleagă pentru a citi astfel de semne și a le interpreta într-un portret conceput cu sensibilitate.

PĂREREA ȘI CONCLUZIA

Cunoașterea și înțelegerea unui subiect formează baza pentru o părere personală. Cu toate că o fotografie este realizată prin mijloace mecanice, alegerea, aplicarea și folosirea acestor mijloace depind de voința fotografului. Întrucît nu există doi fotografi care să vadă, să gîndească, să simtă și să reacționeze exact la fel, imaginile aceluiași subiect realizate de fotografi diferiți trebuie să fie deosebite *).

*) Excepții: fotografiile folosite în astronomie, balistică etc., care sînt realizate cu utilaj pe de-a-ntregul automat.

Astfel, o fotografie nu poate fi decît foarte rar cu adevărat obiectivă pentru că în general ea va reflecta, într-o măsură mai mare sau mai mică, personalitatea și părerile fotografului care a realizat-o. Departe de a fi un dezavantaj, această subiectivitate poate deveni una dintre cele mai însemnate calități. Cu toate că există multe împrejurări în care obiectivitatea este necesară — mai ales în domeniul științei, al medicinei și al tehnicii — nu este neapărat cazul în fotoziaristica creatoare de care ne ocupăm în mod deosebit în această carte. Subiectivul este înrudit cu personalitatea și imaginația. Prin urmare, o fotografie subiectivă este, în general, mai plină de fantezie și deci mai interesantă decît o redare obiectivă *). Ea prezintă subiectul într-o formă care se deosebește de aceea în care sîntem obișnuiți să-l vedem, oferindu-i privitorului un nou punct de vedere — vorbind la propriu și la figurat.

În multe privințe, o abordare obiectivă și una subiectivă pot fi puse în ecuație ca deosebirea dintre o personalitate neartistică și una artistică. Un artist este mai sensibil și are o putere de observație mai mare decît un neartist. Simțămintele lui față de ceea ce îl înconjură și față de oameni sînt mai intense și mai precise. De asemenea reacțiile lui față de obiectele care îl interesează sînt mai personale, adică mai subiective. De aceea, nu este de mirare că subiectivitatea lui, care la un adevărat artist este urmarea observației și gîndirii, se reflectă în lucrările sale. În imaginile sale, fotograful-artist scoate în evidență, desigur, acele calități ale subiectului pe care la consideră importante pentru caracterizarea lui și suprimă pe acelea care, după părerea sa, sînt neclare sau de însemnătate secundară. Prin urmare, imaginea subiectivă produce o impresie mai puternică despre subiect decît cea care s-ar obține printr-o fotografie obiectivă. Adesea, ea comunică de la prima privire lucruri care i-au cerut artistului vreme îndelungată ca să le înțeleagă, sensuri pe care o persoană cu mai puțină putere de observație poate nu le-ar fi sesizat niciodată, chiar dacă ar fi fost pusă față în față cu subiectul. Din această cauză, fotografia subiectivă a artistului este de obicei superioară și preferabilă unei imagini strict obiective. Prima prezintă o impresie concisă,

*) Chiar dacă n-ar exista vreun alt motiv, acest lucru încă ar fi adevărat pentru că fotografiei alb-negru îi lipsesc *ipsofacto* tridimensionalitatea, culoarea și, în cazul subiectelor în mișcare, mișcarea obiectelor pe care le oglindește. Din această cauză, nu se poate spune că fotografia este obiectivă în cel mai strict înțeles al cuvîntului și de aceea trebuie să redea o impresie incompletă a subiectului. Cu toate acestea, de îndată ce fotografia se îndepărtează de la principiile rigide ale obiectivității, devine posibil să se indice prin folosirea simbolurilor acele calități ale subiectului care nu pot fi oglindite în mod direct. Acest aspect va fi discutat în capitolul despre imagine.

rafinată și condensată care poate fi ușor înțeleasă de oricine, pe cînd redarea obiectivă include tot felul de elemente supărătoare care întunecă înțelegerea subiectului sau a evenimentului redat.

Prin analiza și evaluarea datelor adunate, fotograful își dezvoltă concepția asupra subiectului pe care îl va oglindi. În această fază integritatea sa este pusă la încercare. Va voi, va reuși oare să lase la o parte părerile preconcepute (adeseori greșite) și să vadă subiectul fără părtinire? A avea idei preconcepute despre subiectul pe care îl vei fotografia este ceva firesc și de neînlăturat. De fapt, lipsa unor astfel de idei ar indica o deplorabilă lipsă de imaginație. Ceea ce contează este posibilitatea fotografului de a-și corecta ideile preconcepute despre subiectul său cu ajutorul faptelor culese prin observare directă. Se potrivesc sau se deosebesc? Dacă se deosebesc, un bun fotoreporter își ajustează părerile astfel ca subiectul să fie prezentat cît mai adevărat posibil. Adevărul, desigur, este o calitate intangibilă, greu de definit. Un membru al partidului democrat, de exemplu, poate să spună (și să creadă!) că republicanii duc țara de rîpă; un republican ar putea să spună (și să creadă!) același lucru despre democrați. Pentru fiecare, părerea lui personală, subiectivă, reprezintă *adevărul*. În mod similar, doi fotografi pot vedea același subiect în feluri tot atît de deosebite. Acest lucru este mai ales adevărat în reportajul politic sau în situații în care sînt implicate forțe emotive puternice. În astfel de cazuri, stabilirea adevărului depinde în exclusivitate de conștiința fotografului.

Important este ca părerea lui să fie cinstită. Într-o țară democratică liberă, oricine are dreptul să aibă păreri proprii, iar o părere cinstită trebuie respectată. În momentul în care lucrurile nu mai stau așa, țara încetează să mai fie liberă sau democratică. În esență, cineva spunea cîndva: întotdeauna voi respecta părerea cinstită a altcuiva, cu toate că îmi rezerv dreptul să nu fiu de acord cu el. Oamenii sînt deosebiți: ceea ce pare just pentru unul poate să pară greșit altuia. Dar în societatea complexă de azi sîntem cu toții, incontestabil, dependenți unii față de ceilalți și trebuie să găsim căile pentru a trăi împreună, în pace. Baza pentru aceasta este respectul reciproc. Posibilitățile pe care mi le doresc mie, trebuie să le garantez și altora. Acest lucru este valabil, fie că este vorba de omul de vizavi sau de oricare altul din lume. Numai pe baza respectului reciproc putem discuta problemele noastre, putem compara deosebirile, putem găsi un teren comun și putem cădea de acord asupra unei formule acceptabile pentru toți. Nimeni nu poate să-și impună voința, fie că este vorba de o persoană sau de o națiune. Toate națiunile au legi care stabilesc drepturile și îndatoririle cetățenilor lor. Uneori se pierde parcă din vedere că națiunile sînt alcătuite din oameni, din indivizi

ca mine și ca dumneata. Arătînd în fotografiile lor că oamenii sînt mai mult sau mai puțin la fel, indiferent de rasă, credință sau crez politic, fotografii pot aduce o importantă contribuție la crearea unei mai bune înțelegeri între oameni și între națiuni, ajutînd la promovarea celui mai însemnat obiectiv, pacea în lume.

ABORDAREA

Ajungînd la concluzii precise, următoarea problemă a fotografului este de a găsi calea pentru traducerea elementelor abstracte — idei, simțăminte, emoții, stări de spirit — în forma concretă a fotografiei. Majorității oamenilor, și de asemenea multor fotografi, soluția li se pare ușoară: trebuie doar să îndrepți aparatul spre subiect, să fixezi bine claritatea, să expui corect, să developezi și să copiezi în conformitate cu instrucțiunile fabricantului. Crearea unei fotografii este în general considerată ca o chestiune mai mult mecanică, iar stăpînirea tehnicii fotografice ca singura cerință a succesului. Eroarea acestei suprasimplificări este dovedită prin marele număr de fotografii care sînt perfecte din punct de vedere tehnic și totuși, în ciuda acestei perfecțiuni, ele nu comunică nimic. Acel imens număr de fotografii publicate în revistele fotografilor amatori, expuse în saloanele fotografice, publicate în calendare, toate reclamele nu dovedesc în general nimic, afară poate de faptul că numai perfecțiunea tehnicii fotografice nu este suficientă pentru a face ca o fotografie să rămînă de neuitat. Pe de altă parte, există fotoreportaje și fotografii cu adevărat impresionante ca de exemplu albumul « Acesta e războiul » de David Duncan, reportajele despre triburile Navajos și « Tu ești dragostea mea» de Leonard McCombe, reportajele lui Eugene W. Smith « Medicul de țară », « Satul spaniol » și « Sora obstetriciană », portretele făcute de Eisenstaedt lui Veblen și dezamăgitului Attlee, schița în culori a lui Ernst Haas despre New York — pentru a nu menționa decît unele care mi-au venit pe loc în minte. După etaloanele academice, unele din aceste fotografii, neclare și chiar mișcate, n-ar fi considerate perfecte din punct de vedere tehnic. De ce atunci, sînt ele incomparabil mai puternice decît majoritatea fotografiilor? Care este cauza acestei deosebiri? Este o deosebire de abordare.

Duncan, McCombe, Smiht, Eisenstaedt, Haas și toți acei fotografi care realizează fotografii minunate au un anumit sentiment față de subiectele lor: un sentiment de dragoste, ură, simpatie, însă niciodată indiferență.

Ca să poată realiza fotografii care să emoționeze, un fotograf trebuie să aibă o puternică reacție emoțională, de orice fel, față de

subiectul său. Altfel, este imposibil să trezească emoții similare acelora care văd fotografiile sale.

În primul rînd, deci, abordarea subiectului trebuie să fie condusă de interes și simțire. Dar, pentru că acestea sînt abstracțiuni și fotografia este un lucru concret, trebuie găsită și calea care să exprime astfel de abstracțiuni. Tehnica fotografică este una dintre aceste căi. Mulți fotografi iau drept bun faptul că tehnica fotografică este rigidă și inflexibilă. Le place să pună în contrast libertatea pe care o au pictorii cu limitele mijloacelor de expresie fotografică. Ei trec cu vederea faptul că o pensulă, ca și un aparat fotografic, nu este decît o unealtă, că atît la pictor cît și la fotograf spiritul creator este acela care conduce mîna și unealta; că, proporțional, există tot atîția pictori proști ca și fotografi proști.

EXECUȚIA TEHNICĂ

O dată hotărît ce vrea și cum vrea să spună, tot ce are de făcut fotograful este să adune utilajul cerut pentru îndeplinirea sarcinii — aparat, obiectiv, filtru, film și, dacă este nevoie, lumini — și să-l întrebuințeze după practica stabilită de tehnica fotografică. Mulțumită perfecțiunii utilajelor fotografice moderne și înaltului grad de standardizare a metodelor și tehnicilor, executarea propriu-zisă a unei fotografii în ceea ce privește punerea la punct, expunerea, developarea și copierea poate fi considerată o chestiune de pricepere. Epoca aceasta a aparatelor care nu pot greși — telemetre cuplate cu obiectivele, exponometre fotoelectrice și developare controlată prin timp și temperatură, citirea indicatoarelor — a înlocuit în mare măsură necesitatea de a-ți însuși cu greu o expreiență fără de care, înainte, realizarea cu succes a unei fotografii era de neînchipuit. Astăzi cine poate să citească, să urmărească instrucțiuni simple și să folosească un exponometru, un termometru și un ceas, este de asemenea în stare să obțină și negative și copii perfecte.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Realizarea unei fotografii cu conținut este un proces format din cinci etape:

1. Interesul — factorul motor.
2. Cunoașterea și înțelegerea — baza pentru o opinie personală.

3. Părerea și concluzia — baza pentru o abordare subiectivă.

4. Abordarea subiectului — ideea capătă formă finală exprimată cu mijloace fotografice bazate pe reacțiile față de subiect.

5. Execuția tehnică, mecanismul producerii fotografiei.

Fiecare din aceste etape este la fel de importantă. Din nefericire însă, puțini fotografi își dau seama de însemnătatea primelor patru etape, iar mulți nici nu sînt conștienți de existența lor. Privită în mod superficial, crearea unei fotografii are loc în momentul expunerii. *Adevăratul* proces de creație, însă, are loc în timpul primelor patru etape. Numai în timpul acestor etape pregătitoare are fotograful posibilitatea să-și elaboreze fotografia după planurile sale. Numai *înainte* de a expune poate să selecționeze și să respingă, are prilejul să condenseze, să stilizeze, să dramatizeze. Numai în timpul acestor etape are libertatea de a decide ce căi, mijloace, unelte și tehnici să aleagă ca fiind cele mai potrivite pentru transformarea ideilor în fotografii. O dată ce expunerea a fost făcută, se fixează inalterabil calitățile de bază ale fotografiei, cu toate că ele rămîn latente pînă cînd se developează și se copiază filmul. În momentul în care s-a declanșat obturatorul, zarul a fost aruncat. Ceea ce rămîne de făcut este o chestiune de strictă rutină mecanică și poate fi lăsată în seama oricărui ucenic atent.

Cu toate acestea, din nefericire, neglijînd toate celelalte, executarea propriu-zisă a fotografiei — etapa a cincea — care cuprinde numai o cincime din întregul proces, este aceea asupra căreia fotograful de rînd își concentrează toate eforturile. Prin aceasta, desigur, se explică de ce majoritatea fotografiilor sînt lipsite de interes și plictisitoare. După cum am mai spus, atitudinea fotografului față de mijloacele sale de expresie, relevate în modul în care abordează subiectul, determină succesul sau insuccesul fotografiei sale.

Fotografia este limbaj pictural. Și după cum cuvintele pot fi întrebuințate pentru a instrui sau a corupe, tot astfel și fotografia poate isca gînduri nobile sau dorințe josnice, să facă posibilă împărtășirea unor întîmplări, să descrie simțăminte, obiecte și evenimente.

Așa cum cineva care are intenția să scrie trebuie neapărat să se decidă asupra unui domeniu precis — ziaristică, beletristică, poezie publicitate sau propagandă politică — tot astfel fotograful începător trebuie să aleagă o anumită sferă de lucru, pentru că domeniul fotografiei moderne este atît de vast, încît nimeni nu poate să se ocupe de toate ramurile ei, așteptîndu-se totodată să excelеze în vreuna. Cu toate acestea, înainte ca un fotograf să poată lua o hotărîre valabilă cu privire la natura viitoarei sale munci, el trebuie să cunoască posibilitățile care există în fiecare cîmp de activitate.

În scopuri practice, cu toate că în următoarele grupe există suprapuneri și repetări, întregul complex al fotografiei poate fi împărțit în trei categorii principale:

Fotografia utilitară

Fotografia documentară

Fotografia artistică.

Aceste trei categorii rămîn în principiu valabile, indiferent dacă fotograful este amator sau profesionist. Un amator, desigur, are marele avantaj de a fi propriul său stăpîn în ceea ce privește alegerea muncii sale fotografice. Cu toate că fotografii profesioniști sînt liberi să aleagă o anumită ramură a fotografiei, înlăuntrul acesteia ei trebuie de obicei să accepte și să execute orice fel de muncă le este dată de către redacție sau client. Amatorii sînt avantajați prin aceea că ei

se pot concentra, excluzînd toate celelalte subiecte, asupra acelora care îi interesează personal. Din această cauză, s-ar putea presupune că proporția lor de lucrări bune este mai ridicată decît cea a profesionistului obligat adesea să fotografieze subiecte ce nu-l interesează în mod special. Totuși, acest lucru este rareori adevărat. Oricît ar părea de curios, amatorul nu profită de situația lui fericită. În loc să se concentreze asupra propriilor sale interese, el urmează, de obicei, căi tradiționale, fotografiind într-o manieră care repetă și imită acele subiecte pe care fotografii le-au realizat cu succes înainte. Ca urmare, foarte multe fotografii ale amatorilor sînt banale și neinteresante, cînd ar putea să fie tot atît de stimulatoare și de pasionante ca și cele mai bune lucrări ale profesioniștilor. Este o mare eroare să se presupună că fotografii profesioniști posedă utilaj fotografic superior sau au posibilități mai mari decît amatorii. Toți lucrăm cu aceleași tipuri de aparate, întrebuințăm aceleași mărci de filme și fotografiem aceleași subiecte: oameni, obiecte din natură, scene din viața de toate zilele. De fapt, în ceea ce privește atracția fotografiilor, n-ar trebui să existe nici o deosebire între lucrările amatorilor și cele ale profesioniștilor, deoarece aceștia din urmă nu au monopol asupra factorilor care stau la baza oricărui fel de creație fotografică: interesul pentru subiect, o abordare a fotografiei care se bazează pe caracteristicile mijloacelor de expresie, abilitatea de-a vedea și a gîndi în termeni fotografici, precum și imaginație creatoare.

Nădăjduiesc că scurta prezentare de mai jos îl va ajuta pe fotograful începător să aleagă acel domeniu al fotografiei care se potrivește cel mai bine cu personalitatea, preocupările și pregătirea sa.

FOTOGRAFIA UTILITARĂ

Gradul de obiectivitate determină utilitatea fotografiei. Idealul îl reprezintă reproducerea perfectă. Cu cît este mai complet automată metoda de executare a fotografiei, cu atît mai bun este de obicei rezultatul. În acest domeniu, imaginația creatoare este mai mult un handicap pentru fotograf decît un avantaj. Însă, cîteodată, este necesară o deosebită ingeniozitate pentru a rezolva problemele tehnice, uneori foarte grele, care se întîlnesc la realizarea acestui tip de fotografie și pentru a folosi la maximum utilajele necesare în acest scop, uneori foarte complexe.

Exemple tipice de fotografie utilitară sînt fotografiile din aer, făcute pentru alcătuirea de hărți și pentru cadastru, microfotografii

de cărți, ziare, acte și documente, fotocopii, radiografii pentru medicină și industrie, anumite ramuri ale fotografiei de industrie și comerț legate de cercetări, reclamă și propagandă comercială, fotografia științifică — de la arheologie la zoologie.

Termenul utilitar arată că acest tip de fotografie joacă, în general, rolul de auxiliar într-o altă profesie, în afaceri sau în știință. Funcția sa principală este de a înregistra, spre deosebire de fotografia documentară a cărei funcțiune principală este de a informa și a educa și de fotografia artistică, a cărei funcție principală este de a stimula și inspira. Prin urmare, cei care produc acest tip de fotografie nu sînt de obicei fotografi profesioniști, ci personal al forțelor aeriene, tehnicieni de laborator, oameni de știință, cercetători și ingineri care folosesc fotografia pentru a completa notele lor scrise. Interesul lor în fotografie nu este nici artistic, nici creator, ci strict practic. Pentru ei fotografia reprezintă un document a cărui valoare este direct proporțională cu precizia, claritatea și obiectivitatea sa. Realizările lor din punct de vedere tehnic sînt cîteodată remarcabile și am pentru ele cea mai mare admirație și respect. Este însă evident că modul lor de abordare a fotografiei este, prin natura lucrurilor, foarte diferit de al meu — care este cel al unui fotoziarist — și, prin urmare, ei nu folosesc aproape nimic citind această carte.

FOTOGRAFIA DOCUMENTARĂ

Din nefericire, termenul « documentar » a devenit în ultima vreme un fel de denumire exclusivă a unui anume grup de fotografi care își limitează activitatea numai la înregistrarea aspectelor mai sordide ale societății noastre. Dacă mai întrebuințez acest termen, o fac pentru că înțelesul său inițial definește în mod exact domeniul fotografiei pe care vreau să-l discut aici. După dicționarul Webster documentare înseamnă « Înregistrarea sau descrierea într-o formă artistică, prezentarea faptică și autorizată... a unui eveniment sau a unui fenomen cultural ». În această definiție se evidențiază două cuvinte care împreună conțin esența oricărei fotografii documentare: *faptic* și *artistic*. Subiectul sau evenimentul este faptic, însă redarea lui este artistică.

Într-o fotografie documentară se combină abordarea plină de imaginație și prezentarea creator-artistică pentru a putea reda subiecte și evenimente de toate zilele în forma plastică cea mai eficace. După cum am menționat mai înainte, fotografiei obișnuite îi lipsesc

unele din calitățile cele mai importante ale unui subiect, ca tridimensionalitatea, culoarea, mișcarea. Adăugați la aceasta faptul că subiectele fotografiilor obișnuite sînt mai mult sau mai puțin banale și familiare celor mai mulți privitori și atunci va deveni clar de ce abordarea obiectivă, atît de indispensabilă în fotografia utilitară, duce adesea la fotografii plictisitoare și lipsite de efect. Scopul fotografiilor documentare este să pună la dispoziție mai ales documente informative și educative. Totuși, acest scop nu este îndeplinit dacă fotografiile nu au putere de atracție și sînt plictisitoare. Caracterul plicticos al subiectelor și evenimentelor de fiecare zi poate fi înlăturat în mod efectiv și ele pot fi prezentate într-o formă atractivă și chiar pasionantă dacă fotograful știe cum să combine o abordare subiectivă, bazată pe o bogată imaginație, cu o prezentare artistică creatoare.

Exemple de fotografie documentară sînt fotografiile politice și informative, tipul de fotoreportaje publicate de reviste ca *Life*, *Look Collier's*, *Picture Post și Coronet;* genul de fotografie care a început în timpul administrației pentru asanarea economică a fermelor și a fost preluat de departamentele de publicitate ale companiilor Standard Oil și U.S.Steel; majoritatea instantaneelor fotoamatorilor și fotografiile de călătorie. Desigur că simpla clasificare într-una din aceste grupe nu înseamnă un exemplu perfect de fotografie documentară. Multe fotografii informative și politice, ca și majoritatea instantaneelor de amatori care prezintă subiectele într-o formă care nu este nici imaginativă, nici artistică, nu sînt decît exemple slabe de fotografie documentară. Totuși, chiar și acestea pot fi de folos celui care studiază fotografia, dacă le compară cu exemple reușite de fotografie documentară care prezintă subiecte similare, pentru că el poate vedea ușor că deosebirea dintre o fotografie plictisitoare și una reușită nu rezidă în tipul de subiect ci în personalitatea, priceperea și imaginația respectivului fotograf.

FOTOGRAFIA ARTISTICĂ

Dacă ar fi să se facă o paralelă între limbajul pictural și limbajul vorbit, fotografii documentariști ar putea să fie comparați cu ziariștii, iar fotografii creatori cu scriitorii și poeții.

În contrast cu fotografia documentară, care este descriptivă în esență, avînd de-a face cu fapte și evenimente specifice, fotografia artistică este interpretabilă și simbolică. Sarcina ei este să comunice

o stare de spirit, un simțământ, o idee. Într-o fotografie artistică, subiectul, în general, nu este nimic mai mult decît un vehicul care transportă ideea pe care fotograful dorește să o exprime. În astfel de imagini, subiectul devine un simbol pentru toate subiectele similare. De exemplu: un fotograf vrea să reprezinte ideea unui cartier mizer. Pentru a reuși, el trebuie să exprime în fotografia sa toate acele laturi care se asociază cu conceptul de *cartier mizer:* suprapopulare, condiții sanitare proaste, murdărie, mizerie, lipsă de lumină și aer. El se deplasează într-un cartier mizer și acolo unde găsește combinate majoritatea sau toate aceste condiții își face fotografia. Localizarea reală — orașul, strada, numărul — nu are importanță pentru că scopul fotografiei *nu* este de a oglindi un anumit loc (acesta ar fi domeniul fotografului documentarist), ci un concept — acela de cartier mizer. Aceasta este o fotografie simbolică și locul fotografiat devine un simbol pentru toate cartierele mizere.

Unul dintre cele mai bune exemple de fotografie artistică este eseul în culori al lui Ernst Haas despre New York, care a fost publicat în numerele din 14 și 21 septembrie 1953 ale revistei *Life.* Aproape că nu există subiect mai des fotografiat decît New York-ul. Faptul că Haas a reușit să-l arate nu numai dintr-un punct de vedere cu totul nou și interesant, dar și într-o formă excepțional de frumoasă și poetică, trebuie să reprezinte un puternic argument împotriva acelora care se întemeiază pe scuza că « nu există nimic nou, totul s-a mai făcut», pentru a justifica imitațiile lor după lucrările altora.

Cei care lucrează în domeniul fotografiei artistice sînt creatori. Posibilitățile lor de creație și imaginația lor sînt cu mult deasupra acelora ale fotografului obișnuit. Unii dintre ei sînt pictori, iar alții, înainte de a deveni fotografi, au avut altă profesie. Ei s-au îndreptat spre fotografie pentru că activitățile lor anterioare nu le-au prilejuit o muncă de creație, fără de care viața li se părea lipsită de rost și plictisitoare. Ei sînt *avangarda* fotografiei: experimentează în direcții care mai tîrziu vor fi urmate de cîțiva imitatori la început, apoi de masa de fotografi anonimi. Lucrările lor sînt totdeauna stimulatoare și adesea controversate. Ei sînt aceia care au explorat și exploatat procesele de control grafic cum ar fi copiile în basorelief, solarizarea, reticulația controlată și copia negativă. Desigur, o parte din lucrările lor nu a dus la nimic, însă multe dintre ele au rămas valabile. De exemplu, genul de fotografie surprinsă pe viu, întrebuințarea luminii existente (în loc de lumină electrică) chiar și în condițiile cele mai potrivnice, folosirea estompării pentru a exprima mișcarea și simbolizarea înălțimii prin verticale convergente. Aceste metode și tehnici au fost descoperite și folosite mai întîi de fotografii creatori care au

îndrăznit să înfrîngă regulile fotografiei tradiționale. Numite cîndva « revoluționare » sau altfel, aceste tehnici fac azi parte din vocabularul oricărui fotograf mai avansat.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Există trei moduri principial deosebite de abordare a fotografiei. Acestea corespund metodelor de reproducere directă, de reproducere controlată artistic și creației imaginative. Nici una nu este superioară celeilalte; sînt numai diferite. Fotograful trebuie să decidă în conformitate cu scopul fotografiei sale pe care dintre modurile de abordare să-l folosească.

În legătură cu aceasta, este interesant de observat că aceleași trei moduri de abordare există și în alte domenii ale artei. De pildă, în sculptură exemple de reproducere directă ar putea fi considerate acele monumente de bătălii în care corpurile sînt atît de fidel reproduse, încît par să fie turnate în mulaje făcute de pe modele vii. Exemple bune de reproduceri controlate artistic — de tipul « abordare documentară » — sînt, după părerea mea, portretele sculptate de Jo Davidson. Și o exemplificare a nivelului celui mai înalt al creației imaginative este, printre altele, opera sculptorilor necunoscuți care înconjură portalurile catedralei din Chartres. Printre artiștii contemporani, opera lui Lehmbruck și Henry Moor, pentru a numi doar doi care mi-au venit în minte.

Și în pictură conceptul de reproducere directă este prezent în mod tipic în operele unor artiști care lucrează în domeniul graficii publicitare și ale unor ilustratori care apar, de exemplu, pe coperțile revistelor *Collier's* și *Saturday Evening Post* și a fost folosit în revista *Life* pentru a ilustra seria de articole științifice despre « Lumea în care trăim ». Pictori ale căror lucrări, după părerea mea, exemplifică conceptul de reproducere controlată artistic, de abordare documentară, sînt Grant Wood și Ben Shahn. Și pictori care lucrează la nivelul cel mai înalt de imaginație creatoare sînt, pentru a numi numai trei, Cézanne, Lyonel Feininger și Paul Klee.

După cum ar fi curată prostie a ilustra, de exemplu, articolele științifice din *Life* menționate mai sus în maniera lui Paul Klee, tot atît de greșit ar fi să folosești o tratare

foarte imaginativă pentru o fotografie menită să ilustreze un catalog. Pe de altă parte, dacă esența unui subiect este ceva simbolic și prin urmare nu poate fi exprimată decît printr-o tratare imaginativă, o reproducere directă nu ar avea nici o valoare. Cu alte cuvinte, modul de abordare nu poate fi izolat de scop.

Alegerea modului de abordare corespunzător este primul pas pe drumul realizării unei fotografii reușite.

Aproape orice fotograf care vede în fotografie ceva mai mult decît, pur și simplu, un mijloc de existență, care este conștient de posibilitățile mijloacelor de expresie ale fotografiei și care se străduiește să ridice nivelul lucrărilor sale, are păreri și teorii mai mult sau mai puțin precise asupra acestui subiect. Personal, sînt convins că unul dintre obstacolele principale în calea realizării de fotografii mai reușite este părerea adînc înrădăcinată că fotografia este un mijloc de reproducere mecanic, naturalist. Mie, din motive pe care le voi expune mai jos, această părere mi se pare foarte superficială, inadecvată și care poate duce la grave erori.

După părerea mea, fotografia, ca mijloc grafic de expresie, nu este nici mai mult și nici mai puțin mecanică decît, spre pildă, pictura sau literatura. Un aparat fotografic este desigur un instrument mecanic, o unealtă, dar tot astfel este pensula pictorului, tocul sau mașina de scris a romancierului. În plus, înlăuntrul fiecărui mijloc de expresie sînt necesare anumite auxiliare mecanice pentru a exprima noțiuni simbolice — idei, gînduri sau imagini — într-o formă concretă. *Însă* — și aceasta mi se pare lucrul cel mai important — independent de mijlocul de expresie, mintea creatoare este aceea care concepe ideea, alege subiectul, selectează modul de abordare, decide asupra formei finale de prezentare și conduce mîna și unealta!

A doua concepție greșită: fotografia este un mijloc fidel de reproducere. De fapt, este greu de imaginat o formă de reproducere mai puțin fidelă decît o fotografie alb-negru. Nici o fotografie alb-negru, în afară poate de reproducerea unei pagini tipărite, nu poate fi vreodată o reproducere fidelă a unui subiect, din următoarele motive: subiectele majorității fotografiilor au trei dimensiuni — înălțime, lățime și adîn-

cime; o fotografie nu are decît două — înălțime și lățime. Majoritatea subiectelor sînt colorate, iar o fotografie alb-negru nu conține decît tonalități de gri. O însușire tipică a multor subiecte este mișcarea, iar în fotografie aceasta lipsește. Cu alte cuvinte: cu toate că într-o fotografie alb-negru subiectului îi lipsesc trei dintre cele mai însemnate caracteristici — adîncimea, culoarea și mișcarea — totuși, de cele mai multe ori, ea este considerată a fi o reproducere fidelă. Ce paradox!

O reproducere este o copie care imită în toate privințele originalul. Evident, orice formă de redare care lipsește un subiect de trei dintre însușirile sale cele mai însemnate nu este fidelă și nu poate fi numită o reproducere.

Aceste chestiuni n-ar avea nimic mai mult decît o valoare teoretică, dacă n-ar exista un motiv important: în ciuda faptului că o fotografie nu poate fi niciodată cu adevărat naturalistă, totuși această însușire a fidelității — sau s-o numim «pseudo-fidelitate»? — este cea pe care majoritatea fotografilor și redactorilor o prețuiesc mai mult decît pe oricare altă calitate a unei fotografii. Dimpotrivă, ei resping, mai mult sau mai puțin, într-o fotografie orice efect care li se pare nenatural, adică ceea ce face ca un subiect să pară deosebit în fotografie față de ce era în realitate — chiar dacă această deosebire ar fi factorul care face ca subiectul să reiasă mai clar, mai interesant sau mai semnificativ.

Și, prin această atitudine de miopie, ei se lipsesc pe ei și publicul lor de unele din efectele grafice cele mai expresive ale mijlocului de expresie fotografic.

Singura ramură a fotografiei care, într-o oarecare măsură, se apropie de reproducerea fidelă este stereocinematografia în culori. Numai dacă asistăm la un film stereoscopic în culori avem iluzia tridimensionalității, vedem subiectele în culorile familiare, urmărim mișcările și, dacă în film imaginea este sincronizată cu sunetul, auzim sunetele cunoscute — oameni vorbind, valuri lovind malul, zgomotul circulației urbane... Și, totuși, chiar și aceste iluzii sînt incomplete: nu putem simți nici căldura, nici frigul scenei respective; cu toate că putem vedea crengile mișcîndu-se și auzim vîntul, nu simțim mișcarea brizei; și dacă vedem pe cineva mîncînd un cotlet, nu putem nici să-l mirosim, nici să-l gustăm...

Mi se pare că acești factori nu pot duce decît la o singură concluzie: deoarece o fotografie nu este, ipsofacto, *o repoducere fidelă, trebuie să încetăm să tindem spre o fidelitate la care nu putem ajunge niciodată. Trebuie profitat din plin de toate posibilitățile mijlocului de expresie, folosindu-l în mod corespunzător: ca o extindere de neprețuit a vederii noastre, ca un mijloc de a explora lumea și a-i lărgi orizonturile, ca o*

puternică unealtă de cercetare, ca un instrument pentru a face viața mai bogată prin descoperirea unor aspecte care altfel n-ar fi observate din cauza limitelor văzului nostru, ca un propagator de adevăr și cunoaștere.

Pînă acum, numai oamenii de știință și cercetătorii au exploatat la maximum posibilitățile fotografiei și rezultatele sînt mai mult decît mulțumitoare: ele sînt spectaculoase. Fotografiile astronomice, similare mașinilor care modifică timpul din romanele științifico-fantastice, dovedesc golurile de neînchipuit din spațiul cosmic, ne permit să privim înapoi în timp, ne arată prin pete fantastice imagini de galaxii, așa cum apăreau cu două miliarde de ani în urmă. Fotografiile spectroscopice descoperă compoziția unor stele la miliarde de mile depărtare tot atît de precis ca și cum am avea în laboratoarele noastre probe de analiză din materia lor. Fotomicrografii electronice care măresc puterea văzului nostru de zeci de mii de ori ne aduc din ce în ce mai aproape de înțelegerea secretelor ultime ale materiei și vieții. Fotografii de mare viteză luate la expuneri de o milionime de secundă transformă în nemișcare mișcări de viteza fulgerului, și, astfel, ne permit să studiem în tihnă chiar și cele mai rapide deplasări. Radiografii făcute cu raze X prezintă structura internă a corpului omenesc, inima bătînd, osul fracturat, boala purulentă. Fotografii bazate pe efectul Schlieren fac vizibil aerul *invizibil*, curenții și vidul din jurul aripilor avioanelor în zbor, valurile de șoc care preced glonțele și perturbația care îl urmează. Fotografiile făcute cu radiații infraroșii străpung mile de ceață și aer încărcat de praf, descoperă falsuri, arată obiecte și detalii în întuneric. Fotografierea cu « lumină-neagră », cu radiații ultraviolete, îl ajută într-o sută de feluri pe criminolog în munca sa. Lumina polarizată, în conjuncție cu modele din material plastic transparent, îi dă posibilitatea inginerului să observe chiar jocul de forțe și tensiuni înlăuntrul structurilor pe care le proiectează.

Pare straniu că oamenii care nu sînt fotografi profesioniști, ci oameni de știință, ingineri, cercetători și criminologi care întrebuințează fotografia doar ca *un mijloc de reproducere directă* pentru a promova și a înregistra propriile lor lucrări, au înfăptuit cele mai spectaculoase realizări fotografice.

Printre ceilalți, singurii care, deși într-o măsură mai mică, au exploatat posibilitățile fotografiei, sînt fotografii creatori cu înclinări spre experimentare. Unele dintre realizările lor au fost pe scurt menționate mai sus. Încă o dată trebuie să observăm că cei mai originali și mai buni dintre aceștia nu și-au ales fotografia ca profesie, ci au lucrat activ și adesea timp de mulți ani în alte profesii înainte de a se fi îndreptat spre fotografie.

De ce oare cei mai mulți fotografi nu întrebuințează posibilitățile oferite de un asemenea mijloc de expresie? Cred că răspunsul este că ei știu prea mult și gîndesc prea puțin.

Ei știu prea multe despre tradițiile fotogafiei și se înclină numai înaintea realizărilor din trecut. Și, pentru că gîndesc prea puțin, ei par să urmeze în munca lor fotografică maxima « ceea ce a fost destul de bun pentru tatăl meu este destul de bun și pentru mine ». Totuși, mă îndoiesc că ei și-ar schimba automobilele moderne cu automobilele din trecut... De asemenea, este mai sigur să realizezi subiecte tradiționale într-un stil tradițional, decît să te străduiești pentru a obține efecte noi, mai frapante; să aștepți pînă cînd tendințele noi se stabilizează înainte de a le accepta; să te conformezi normelor stabilite de grup; să lași progresul pe seama acelor « radicali » care nu au nimic de pierdut și să renunți la orice efort care ar depăși regulile simple ce există pentru a te călăuzi.

Este nevoie de o abordare constructivă pentru a aduce fotografia la zi și pentru a contribui la progresul ei. Un aparat fotografic, ca și un microscop sau un telescop, este un instrument cu posibilități latente fabuloase care pot și trebuie să fie folosite. Comparat cu imensul domeniu al aparatului de fotografiat, domeniul ochiului omenesc este foarte limitat — fiindcă vederea clară nu începe mai aproape de circa cincisprezece centimetri de la ochi și nu se extinde mai departe de cîteva sute de metri. Obiectele mai apropiate sau mai îndepărtate pot fi văzute numai cu detalii din ce în ce mai șterse, sau de loc. *Aparatul însă, dacă este nevoie, cuplat la un microscop, sau la un telescop extinde raza de observație de la cea mai mică fracțiune dintr-un centimetru pînă la infinit.*

Ochiul nu poate reține o imagine pentru o oarecare perioadă de timp. De aceea, cînd privim un obiect în mișcare, o secvență rapidă de imagini suprapuse pe retina ochiului unele schimbătoare peste celelalte, producînd efectul de ștergere. Ca urmare, noi nu putem să distingem în mod clar o fază anumită a mișcării, cum ar fi o bătaie izolată de aripă a unei insecte sau a unei păsări. *Aparatul însă, dacă este necesar, cu ajutorul luminii electronice sau stroboscopice, poate să « înghețe » oricare fază dorită a unei mișcări rapide și s-o prezinte sub forma unei fotografii clare.*

Praful și ceața atmosferică limitează în mod substanțial depărtarea la care vedem și întunericul o reduce la zero. *Pe film sensibilizat pentru razele infraroșii putem face fotografii prin kilometri de ceață aparent impenetrabilă și iluminînd un subiect cu radiații infraroșii invizibile putem face fotografii chiar și în întuneric.*

Ochii noștri sînt receptivi numai pentru acea secțiune îngustă a efectului eletromagnetic pe care o cunoaștem ca lumină.

Emulsiile fotografice pot fi sensibilizate pe o bandă mult mai lată de radiații, întinzîndu-se de la raze X de lungime scurtă, prin raze ultraviolete, la lungimile de undă lungă, infraroșii și ale radiațiilor de căldură. Deoarece aceste tipuri de radiații posedă proprietăți care nu sînt de loc asemănătoare acelora ale luminii obișnuite, fotografiile făcute cu ajutorul lor pot deschide viziuni neașteptate, cu totul noi, arătîndu-ne lucruri pe care altfel n-am putea să le vedem niciodată.

Pentru a folosi în mod inteligent întregul arsenal de posibilități ale aparatului său, un fotograf trebuie să fie familiarizat cu caracteristicile de bază ale acestui mijloc de expresie. Din nefericire, fotograful de rînd nu prea dă mare atenție acestor chestiuni fundamentale, pentru că executarea propriu-zisă a unei fotografii este destul de simplă, se poate obține ușor o imagine identificabilă a subiectului. Totuși, este o foarte mare deosebire între o fotografie identificabilă și una semnificativă, prima stîrnind puțin interes, iar cealaltă foarte mult.

Multe dintre caracteristicile tipic fotografice discutate în cele ce urmează pot apărea la început prea evidente pentru a mai fi menționate. Dar dacă fotograful începător nu este perfect familiarizat cu toate caracteristicile mijlocului său de exprimare, ajungînd numai la o cunoaștere și folosire a tehnicii, el nu va putea să planifice și să execute o fotografie reușită.

AUTENTICITATEA

Dintre toate formele de reprezentare vizuală fotografia este unică, deoarece nu poate să existe nici un dubiu asupra unui lucru: aparatul trebuie să fi fost « martor ocular » atunci cînd un subiect sau un eveniment a fost fotografiat. Picturi sau desene pot fi făcute din memorie sau create din imaginație. O fotografie este însă un document, întrucît reprezintă o dovadă autentică a unui fapt înregistrat de aparat chiar în timp ce el avea loc. După cum s-a arătat la începutul acestei cărți, o singură fotografie a unui copil înfometat

este mai convingătoare decît un lung reportaj despre foamete. Această însușire a autenticității îi dă în mod automat unei fotografii o putere de convingere care nu este prezentă în nici o altă formă de comunicare, picturală sau de altă natură.

Această însușire a autenticității există desigur independent de faptul că fotograful își dă sau nu-și dă seama de ea. Totuși, conștiința acestei caracteristici unice îi dă unui fotograf un avantaj hotărîtor asupra colegilor săi mai puțin conștienți. Dîndu-și seama că de fiecare dată cînd apasă pe declanșator el produce un document, este mai probabil că el se va gîndi dacă subiectul sau evenimentul merită să fie înregistrat. În contrast cu cel care apasă pe buton fără să gîndească și fotografiază subiecte care nu merită să fie înregistrate, el respinge tot ce ar coborî nivelul general al lucrărilor sale.

Fie că fotografiază pentru propria lui plăcere sau pentru reproducerea în masă, el va fi cinstit în munca sa. Deși se spune că « aparatul nu minte », se știe prea bine că fotografiile pot induce în eroare. Aceasta se poate întîmpla fie pentru că fotograful a folosit în mod special aparatul pentru a spune un neadevăr, fie pentru că nu a fost destul de atent ca să descopere adevărul, nici destul de priceput ca să-l surprindă în fotografia sa. Exemple obișnuite de fotogafii care induc în eroare sînt acelea realizate pe viu, în care o personalitate parlamentară fie că este reprezentată căscînd, cînd ar fi trebuit să fie atentă, fie cu gura strîmbă în timp ce ține un discurs—toate pentru a o discredita în ochii alegătorilor săi. Un alt domeniu în care nu sînt rare neadevărurile este fotografia de științe naturale. Adesea, fotografi lipsiți de scrupule, prea leneși sau neîndemînatici pentru reportajul cinstit de pe teren, pozează animale proaspăt vînate sau împăiate, insecte anesteziate sau refrigerate, ori specimene moarte din colecții într-un « mediu natural » și le prezintă ca autentice. Nu este nevoie să adăugăm că fotografii care se respectă nu se ocupă niciodată în mod conștient cu astfel de « farse fotografice ».

Faptul că fotograful trebuie să accentueze adesea, adică să exagereze anumite însușiri ale subiectului pentru a realiza fotografia cu cel mai mare efect, nu are nimic de a face cu falsificarea. Dimpotrivă, din motive pe care le-am arătat mai înainte, astfel de exagerări ar putea să fie necesare pentru a marca acele însușiri ale subiectului care altfel s-ar pierde prin transpunerea din realitate în fotografie, ca de exemplu tridimensionalitatea, culoarea (în fotografia alb-negru) și mișcarea. Fără o astfel de tratare, o fotografie ar putea mai curînd să deformeze subiectul deoarece ea ar fi atunci incompletă, lipsindu-i sau, în cel mai bun caz, indicînd numai într-o formă schițată și nepotrivită unele dintre cele mai însemnate calități ale subiectului.

PRECIZIA DESENULUI

O altă calitate unică a fotografiei este precizia absolută și automată cu care pot fi redate subiectele, precizie păstrată în întreaga fotografie, de la redarea perspectivei pînă la cel mai neînsemnat detaliu.

Cînd vorbim de distorsiunea perspectivei, înțelegem că relația dintre planurile apropiate și cele îndepărtate apare nenaturală. Cu toate acestea, dacă ne gîndim bine, întotdeauna se va constata că acest efect este un rezultat al erorii omenești și că nu se datorește mijloacelor fotografice întrebuințate. Fie că fotograful a folosit un tip nepotrivit de obiectiv (de obicei un grandangular), fie că s-a apropiat prea mult cu aparatul de subiect sau și-a aranjat prost obiectele. Cînd privește o astfel de fotografie, observatorul o judecă după propriile sale etaloane, subiective, neluînd în considerație faptul că obiectivul întrebuințat a cuprins probabil un unghi considerabil mai mare decît propriul nostru unghi de vedere. În orice caz, perspectiva, adică proiecția unui subiect tridimensional în cele două dimensiuni ale planului fotografiei, este întotdeauna corectă din punct de vedere geometric. Dacă fotografului experimentat nu-i place această formă a perspectivei, el știe cum să o evite: prin întrebuințarea unui obiectiv cu o distanță focală mai mare sau prin mărirea distanței dintre subiect și aparat. Dar, ori de cîte ori vedem o fotografie în care perspectiva apare exagerată, ar trebui să o privim în același spirit în care privim, spre pildă, o radiografie care de asemenea prezintă subiectul într-o formă care depășește posibilitățile ochiului omenesc. Considerate și evaluate, în acest sens, fotografiile realizate cu obiective grandangulare nu mai par distorsionate și vor fi acceptate ca o nouă contribuție pe care fotografia a făcut-o la lărgirea posibilităților omului de a vedea.

În domeniul comunicării vizuale, fotografia întrece cu mult în precizia reproducerii detaliilor oricare alt mijloc; în comparație cu ea, gravurile în cupru și oțel din secolul trecut par foarte primitive. Majoritatea fotografilor acceptă ca un fapt obișnuit această calitate unică, nedîndu-i nici o importanță, adesea nepăsîndu-le dacă fotografiile lor sînt foarte clare sau nu. Unii consideră claritatea chiar ca un defect și, printr-o încercare disperată de a produce ceea ce ei consideră « artă », îndulcesc fără sens contururile, folosind metode speciale, negative de hîrtie și procedee manuale ca abraziunea și oleobromia. Alți fotografi, conștienți de posibilitățile pe care le oferă precizia desenului și claritatea pentru realizarea unor fotografii mai de efect, fac din claritate un fetiș, creînd fotografii care sînt aproape suprarealiste în ceea ce privește redarea texturii. Mai sînt alții, cei care susțin părerea că ochiul nu poate să vadă lucrurile atît de clar

ca obiectivul, care rămîn pe o poziție de mijloc. Desigur, nu există reguli, artistice sau de alt fel, care să determine întrebuințarea clarității sau a fluului într-o fotografie. Totuși, faptul că fotografia poate să prezinte realitatea într-o formă mai clar-definită și mai precisă decît aceea în care noi o putem vedea, reprezintă un avantaj imens al mijlocului nostru de exprimare. Din această cauză, după părerea mea, claritatea ar trebui mai curînd cultivată decît neglijată, iar folosirea ei să-i facă pe oameni mai conștienți de multiplele și minunatele aspecte ale lumii în care trăim.

VITEZA DE ÎNREGISTRARE

O a treia însușire a procedeului fotografic este viteza cu care se înregistrează imaginea. De obicei nu durează decît fracțiuni de secundă pentru a face o expunere, în timp ce în scris sau în pictură sînt necesare ore, zile sau chiar săptămîni pentru a înregistra impresiile despre un anumit subiect. Această viteză de înregistrare reprezintă un imens avantaj pe care nu-l au alte mijloace de exprimare. Are însă și dezavantajele ei.

Avantajele sînt evidente. În timp ce alte mijloace de înregistrare sînt prea încete cînd condițiile de lucru fac din viteză un factor esențial, sau în cazurile în care ochiul nu poate să perceapă în mod clar un eveniment foarte rapid, fotografia își demonstrează superioritatea, fiind singura cale pentru a obține înregistrarea în această situație.

Totuși, chiar viteza și ușurința cu care se poate obține de obicei o înregistrare fotografică reprezintă o permanentă invitație la fotografia grăbită și negîndită, bazată pe prezumția că, pe baza legilor probabilității, dacă se fac multe fotografii, una din ele trebuie să fie o reușită. Șansele sînt prea mici pentru a recomanda această metodă și cel mai avid « apăsător pe buton » își va da seama de aceasta calculînd costul materialelor risipite în negative care nu merită nici efortul de a fi copiate.

Un dezavantaj mai puțin evident — excluzînd unele expuneri cu timpi lungi — este faptul că o fotografie nu înregistrează decît un singur moment. În contrast, un desen sau o pictură reprezintă de obicei o sumă de mai multe momente sau aspecte diferite, sintetizate de către artist într-o singură concepție atotcuprinzătoare, aproape simbolică, despre subiect. Ca urmare, în afară de cazurile cînd e folosită pentru a eterniza o anumită clipă, fotografia este adesea inferioară unei picturi sau unui desen pentru că scoate în evidență numai momentul trecător — ceea ce este excepțional — și nu caracteristica

mai largă a subiectului. Totuși, cunoscînd această problemă (care există mai ales în portretistică), fotografii pot înlătura în mare măsură handicapul prin studiul atent al subiectelor lor și prin așteptarea momentului în care sînt siguri că vor obține ceea ce doresc.

DIN POLICROM ÎN MONOCROM

Această trăsătură, cu toate că nu se limitează în mod exclusiv la fotografie, constituie caracteristica cea mai tipică a fotografiei alb-negru. La prima vedere, tonalități de gri pot părea un înlocuitor sărăcăcios pentru culoarea naturală. Totuși, după cum am arătat și mai înainte, nici o fotografie nu este o reproducere fidelă pentru că îi lipsesc cele două însușiri vitale ale subiectului — adîncimea și mișcarea. Și deoarece aceste însușiri nu pot fi redate direct în vreo fotografie — fie ea alb-negru sau color — lipsa unei a treia caracteristici, culoarea, nu prezintă o consecință prea însemnată în ceea ce privește gradul de naturalețe al unei fotografii. Aceasta însă poate să producă o mare deosebire în impresia finală a fotografiei.

Din punctul de vedere al artistului, fotografia alb-negru oferă o soluție interesantă în rezolvarea problemei străvechi a traducerii realității într-o formă abstractă și artistică, menținîndu-i în același timp caracteristicile. Că există o nevoie reală de astfel de abstractizări este dovedit de faptul că timp de mai multe milenii formele de redare monocrome și policrome au existat în mod paralel, fără ca una să o înlocuiască pe cealaltă. Mai mult încă, mulți dintre fotografii de frunte care își pot permite să lucreze exclusiv în color realizează totuși o mare parte a lucrărilor lor în alb-negru, tocmai pentru că fotografia alb-negru le oferă anumite mijloace grafice de exprimare care nu există în fotografia color.

De exemplu, priviți fotografia reprodusă pe paginile 272—273 care prezintă contururile blocurilor din Manhattan. Singura modalitate de a realiza acest tip de perspectivă monumentală pe care o formează diferitele clădiri, indiferent de distanța lor față de obiectiv, în adevăratele lor proporții, a fost de a folosi un teleobiectiv puternic și de a lua fotografia de la o distanță relativ mare. Văzute din depărtare, culorile naturale ale subiectului — nu deosebit de interesante sau puternice — au fost aproape complet șterse de masele de ceață și de praful din aer, care se interpuneau. Ca urmare, contururile zgîrie-norilor apar palide și surprinzător de nesemnificative. Dacă fotografia ar fi fost realizată în culori, nu s-ar fi putut face nimic pentru a intensifica coloritul insipid și o astfel de fotografie, cu toate

că, fără îndoială, ar fi fost mai naturală decît o versiune alb-negru, n-ar fi putut să redea mai bine un astfel de subiect monumental. Totuși, în fotografia alb-negru s-a putut introduce alb pur și negru pur pentru a-i da puterea de atracție pe care o cere subiectul. Întrebuințînd filtrul potrivit pentru a elimina ceața și mărind negativul pe hîrtie cu o gradație contrastă, culorile insipide au fost înlocuite cu un puternic contrast de valoare grafică. În acest caz, simplificarea (renunțarea la culoare) a devenit mijloc de condensare și intensificare, iar limitarea autoimpusă i-a dat fotografului posibilitatea să creeze efecte abstracte care întrec cu mult impresia făcută de subiect în realitate.

Comparate cu fotografiile alb-negru, cele în culori, dacă reproduc în mod corect culorile subiectului, par să aibă un grad mai înalt de fidelitate. Totuși, deoarece percepția culorilor de către oameni este foarte subiectivă, chiar și devieri foarte mici de la ceea ce este considerat corect în redarea culorilor sînt, în general, suficiente pentru a face ca anumite fotografii în culori să pară mai puțin naturale decît fotografiile alb-negru. Prin comparație, fotografiile alb-negru sînt, *ipso-facto*, atît de nenaturale, încît divergențele de la traducerea corectă a culorilor în tonuri gri de intensități corespunzătoare nu mai au nici o însemnătate, sau una foarte mică, asupra gradului de fidelitate a fotografiei. Ca urmare, fotograful creator este liber să modifice valoarea tonalităților. El poate mări sau micșora contrastul general al fotografiei sale, sau, cu ajutorul unor filtre, să redea anumite culori mai deschis sau mai închis. Astfel, el poate să îmbunătățească separarea tonurilor și, de asemenea, să plaseze accentul acolo unde simte el că îi este locul. Ca urmare, spre deosebire de fotografia color, fotografia alb-negru cu o măiestrită transpunere a culorilor poate avea o frumusețe abstractă, asemenea unei sculpturi în marmură. După cum s-a arătat mai înainte, astfel de fotografii, dacă sînt realizate cu imaginație și măiestrie, pot întrece adesea, numai prin puterea lor de atracție grafică, impresia reală a însuși subiectului. Dacă aceasta se întîmplă, realitatea este transformată în artă.

TRECEREA DE LA LUMINĂ LA ÎNTUNERIC

Mai bine decît în oricare mijloc de expresie grafică — cu excepția tehnicii pistolului pneumatic — cele mai delicate tonalități de gri și tranziții de la alb la negru pot fi produse în fotografia alb-negru. Ca urmare, o fotografie alb-negru poate reda impresia de rotunjime, de volum și de adîncime, impresie greu de realizat cu alte mijloace de expresie și imposibil de întrecut.

Pentru a se putea folosi de această caracteristică, fotograful trebuie să fie un tehnician foarte priceput. Negativele care sînt supraexpuse sau subdevelopate produc copii cu albul cenușiu și negrul murdar. Negativelor subexpuse sau supradevelopate le lipsesc tonurile intermediare de gri. Negativele care din cauza unei game nesatisfăcătoare de contraste trebuie să fie copiate pe hîrtie de gradații contraste sau dulci nu dau niciodată copii care să aibă o gamă tot atît de bogată în tonalități ca negativele cu o gradație satisfăcătoare care pot fi copiate pe hîrtie normală.

TRANSFORMAREA DIN POZITIV ÎN NEGATIV

Fotografia oferă singurul mijloc pentru o reversare precisă și complet automată a imaginilor pozitive într-o formă negativă. De obicei, negativul fotografic este mijlocul prin care obținem pozitivul. Mie însă mi se pare că posibilitatea de a produce copii negative, cu toate că reprezintă una dintre cele mai evidente caracteristici ale întregului proces fotografic, merită să fie studiată cu mai multă atenție de către fotografii creatori care doresc să exploreze toate posibilitățile mijlocului lor de exprimare.

Pînă acum, principiul negativului a fost folosit în scopuri practice numai sub forma ozalidelor care conțin linii albe pe un fond mai închis. Acest tip de reproducere, folosit în general pentru duplicarea desenelor tehnice, este, dacă nu altceva, mai ușor de descifrat decît forma pozitivă: liniile albe ies mai bine în evidență pe un fond închis, decît liniile negre pe alb, care la lumină puternică tind să producă un « nimb » și să obosească ochii. Ozalidele oferă o dovadă dintre cele mai concludente că redarea în negativ poate să fie tot atît de ușor înțeleasă ca și pozitivul.

Copiile negative prezintă, cu mult mai bine decît pozitivele, detaliile din porțiunile de umbră care, desigur, sînt redate în alb. Din această cauză, deoarece porțiunile bine luminate sînt clar definite atît în copiile pozitive cît și în cele negative, este permisă oricînd reversarea dintr-o formă în alta, copiile negative fiind adesea preferabile celor pozitive. În plus, ca și în cazul ozalidelor, copiile negative scot mai bine în evidență decît redarea pozitivă caracteristicile de structură ale subiectului pe care îl înfățișează. Negativele copiate cu pozitivele, suprapuse dar deplasate puțin lateral, oferă posibilități interesante pentru abstracții grafice — așa-numitele copii în basorelief.

Copiile negative, sub forma fotografiilor finisate, sînt încă neobișnuite și astfel atrag în mod automat ochiul. Datorită claritații lor,

fotografiile negative devin în mod special foarte potrivite pentru reclama unor produse tehnice cu forme neinteresante care beneficiază pe această cale de o prezentare ce impresionează ochiul.

DIN APROPIERE LA INFINIT

Una dintre caracteristicile cele mai folositoare ale procesului fotografic este raza de viziune aproape nelimitată a aparatului. La o distanță mai apropiată decît aproximativ cincisprezece centimetri, ochiul normal nu mai vede nimic în mod clar; obiectele îndepărtate la mai mult de cîteva sute de metri sînt văzute din ce în ce mai puțin detaliat, sau abia se văd dacă sînt destul de mari. Obiectivele pot produce însă imagini clare la distanțe variind între fracțiuni infime dintr-un centimetru și infinit. Putem să vedem soarele, luna și munții de pe linia orizontului, însă le percepem la o scară mult prea mică pentru ca să se distingă amănuntele, în timp ce teleobiectivele puternice (și într-o măsură mult mai mare telescoapele) învinge distanțele aducînd obiectele îndepărtate mai aproape, realizîndu-se astfel fotografii mult mărite, bogate în detalii fine. La capătul opus al scalei, obiectivele cu distanțe focale scurte și proxare (împreună cu microscopul și aparatul de mărit) ne introduc într-un microcosm, care, fără astfel de unelte, ar rămîne ascuns pentru totdeauna.

DE LA UN UNGHI DE VEDERE LARG, LA UNUL ÎNGUST

În timp ce unghiul de vedere al ochiului omenesc este fix, obiectivele fotografice pot fi proiectate pentru a cuprinde aproape oricare unghi de vedere dorit, pînă și chiar dincolo de 180°. Aceasta înseamnă — literalmente! — că se pot construi aparate care « pot vedea în spatele lor » (ca unele insecte și pești). Pentru a vă da seama ce înseamnă aceasta, întindeți brațele orizontal pînă cînd vîrfurile degetelor indică direcții contrare. Dacă ați avea agățat de gît un aparat cu obiectiv supergrandangular îndreptat spre înainte, imaginea făcută cu aparatul în această poziție va reproduce întreaga panoramă cuprinsă de brațele dumneavoastră întinse, inclusiv vîrfurile degetelor de la ambele mîini.

Perspectiva unor fotografii realizate cu obiective cu unghiuri atît de largi este, desigur, nu rectilinie, ci sferică, ca și perspectiva văzută în globurile de oglindă întrebuințate ca podoabe la pomul de iarnă. Într-o fotografie, perspectiva rectilinie reproduce liniile drepte ca atare; perspectiva sferică le transformă în curbe. Totuși,

după cum vom vedea mai departe, această perspectivă curbată, departe de a fi nenaturală, se conformează de fapt mai bine unei perspective reale decît o face perspectiva rectilinie. Deoarece acest fenomen al perspectivei sferice are aplicații practice, el constituie un nou exemplu de însușire tipic fotografică, iar folosit în mod inteligent el poate furniza experiențe vizuale cu totul noi.

POSIBILITATEA DE A ACUMULA LUMINA

Cu cît iluminarea este mai slabă, cu atît vedem mai puțin, oricît de mult am privi un obiect și oricît am forța ochii ca să-l vedem. Filmul, însă, reacționează diferit la lumină de nivel redus. Dacă există o oarecare iluminare, oricît de slabă, se pot face totuși fotografii, dacă filmul este expus un timp suficient de lung. Pentru că, spre deosebire de ochi, emulsia fotografică acumulează cantități mici de lumină și le adună pînă cînd totalul este suficient de puternic pentru a impresiona filmul. Această însușire tipic fotografică este de cea mai mare însemnătate pentru astronomi și astrofizicieni, dîndu-le posibilitatea să fotografieze stele și galaxii care sînt prea întunecate pentru a fi văzute chiar și prin cele mai puternice telescoape. Pentru fotograful de rînd, acest aspect este în mod normal de mai mică însemnătate, afară de un singur caz: cînd fotografiază noaptea, el poate obține fotografii cu amănunte perfecte, dacă expunerile sînt suficient de lungi. Totuși, dacă sînt supraexpuse, fotografiile de noapte vor prezenta prea multe detalii — ca și fotografiile luate în plină lumină de zi — și astfel le va lipsi întunericul, atmosfera și misterul nopții.

POSIBILITATEA DE A ÎNREGISTRA MIȘCAREA

Procesul vederii omenești este prea lent pentru a ne da posibilitatea să înregistrăm în mod clar faze deosebite ale unor mișcări rapide. Înainte de anul 1877, cînd Muybridge a dat o rezolvare acestei probleme, făcînd fotografii în serie cu aparataje special construite, nimeni nu știa dacă cele patru picioare ale unui cal în galop părăsesc vreodată, simultan, pămîntul (cunoașterea acestui lucru era importantă pentru pictorii marilor scene de bătălii, scene la modă în acea perioadă). Astăzi, fotografii de mare viteză pot surprinde chiar și fluturatul aripii unui colibri.

Din nou fotografia procură un mijloc care, lărgindu-i orizontul, dă omului posibilitatea să vadă fenomene care altfel ar rămîne invizi-

bile. Multe aparate, care pot fi cu ușurință procurate de fotograful de rînd, sînt prevăzute cu posibilitatea de a înregistra viteze de 1/500 și 1/1000 dintr-o secundă. Astfel de timpi de expunere sînt suficient de rapizi pentru a surprinde toate mișcările — în afară de cele extrem de rapide — mai ales dacă fotograful știe cum să reducă viteza unghiulară a subiectului său. Există și blitzuri electronice cu o durată care variază între 1/500 și 1/1.000.000 dintr-o secundă, făcînd posibilă înregistrarea fazelor izolate ale unor desfășurări ultrarapide, sau oprirea mișcării cînd iluminarea insuficientă împiedică folosirea timpilor scurți de expunere.

IZOLARE ȘI CONCENTRARE

Ochiul nostru nu poate să izoleze o porțiune din dezordinea mediului înconjurător, ruptă de influențele tulburătoare ale suprafețelor adiacente, și să prezinte sub forma unei imagini independente, de sine stătătoare. Despre aparat se poate spune că realizează aceasta de fiecare dată cînd se face o fotografie.

Din nefericire, faptul că fiecare fotografie este o unitate de sine stătătoare, izolată, pare atît de evident încît nu i se mai dă nici o importanță ca atare. Totuși, dacă este inevitabil să izolăm o secțiune a realității de fiecare dată cînd facem o fotografie, ar fi bine să profităm în întregime de aceasta, prezentînd suprafața respectivă, subiectul imaginii, în forma cea mai viguroasă și cît mai eficace din punct de vedere grafic.

Pentru a ajunge la acest rezultat, fotograful trebuie să prezinte subiectul fără influențe întîmplătoare, care distrag atenția, într-o formă caracteristică (adică de acord cu însușirile tipice ale lui) și satisfăcătoare din punct de vedere artistic (compatibilă cu principiile unei bune compoziții, vezi pag. 295 — 300). Pentru a îndeplini aceste condiții, un fotograf trebuie mai întîi să determine scopul fotografiei sale și să hotărască ce idei va comunica ea: va afirma un lucru concret sau va sugera un simțămînt? Va fi tratat subiectul ca un caz specific, sau va fi considerat ca reprezentativ, deci simbolic? Se va reproduce însuși subiectul sau se va insista asupra implicațiilor sale? În conformitate cu cele de mai sus, imaginea poate să ia forma unui plan general (pentru a arăta relația dintre subiect și ambianță) sau a unui plan apropiat (pentru cea mai concentrată documentare prin redarea maximă a texturii și a detaliilor semnificative). Calitatea luminii poate să fie aleasă pentru documentare precisă sau pentru simbolizarea unei stări de spirit. Tonalitatea generală a imaginii poate să fie menținută mai deschisă sau mai închisă, în conformitate cu atmosfera

subiectului. În plus, trebuie avut în vedere gradul de contrast la care fotografia va fi mai plină de efect. În sfîrșit, subiectul trebuie să fie astfel compus, ca să fie și interesant și bogat în efecte grafice.

Pentru a ilustra acest proces de izolare și condensare și pentru a arăta libertatea de alegere pe care o are fotograful în selectarea mijloacelor sale, aș vrea să discut pe scurt fotografia lui Fritz Henle (pag. 269) reprezentînd o plantă Yucca, crescută în deșert.

La prima vedere s-ar părea că Yucca este adevăratul subiect al imaginii. La o analiză mai atentă, reiese că dacă s-ar fi intenționat ca planta să fie subiectul, ea ar fi fost prezentată la o scară mai mare, mai apropiată, cu mai multe detalii. Aceasta ne duce la concluzia că subiectul imaginii nu a fost un obiect concret — planta — ci ceva impalpabil — singurătatea — și că solitara Yucca n-a fost decît un mijloc de a o simboliza.

Dacă Yucca ar fi fost plasată aproape de centrul imaginii, ar fi căpătat o proeminență care ar fi transformat planta, indiferent de mărimea sau scara sa, în adevăratul subiect al fotografiei. Aceasta, de asemenea ar fi rezultat într-o compoziție mai mult sau mai puțin simetrică și deci lipsită de tensiune, tinzînd spre lîncezeală, melancolie, monotonie — concepte pe care un fotograf ar putea dori foarte bine să le redea într-o imagine de deșert. De asemenea, dacă Yucca ar fi apărut mai aproape de margine — dreapta sau stînga, sus sau jos — ar fi comunicat lucruri diferite. O poziție aproape de marginea de sus ar sugera depărtare și adîncime; lîngă marginea de jos, apropiere. Plasarea în dreapta sau în stînga ar lăsa centrul imaginii să arate numai nisip alb, simbolul deșertului, transformînd nisipul în subiect al imaginii, Yucca existînd doar ca indicator de scală.

Considerații similare se pot face cu privire la tonalitatea generală și la scara de contraste. Acestea, precum și alte mijloace de expresie creatoare, vor fi discutate mai tîrziu. Tot ceea ce am vrut să arăt aici este că un subiect poate fi fotografiat în feluri diferite, fiecare exprimînd o altă idee și că izolarea și concentrarea sînt, în esență, mijloace importante care îi dau fotografului posibilitatea să aleagă în mod precis ceea ce vrea să exprime în imaginea sa.

DE LA INFRAROȘU LA ULTRAVIOLET

Spre deosebire de ochi care este sensibil numai la acea îngustă bandă a spectrului electromagnetic pe care o percepem ca lumină, emulsiile fotografice pot fi sensibilizate la o bandă mult mai largă de lungimi de undă, care se extinde de la razele X de lungimi mici și ultraviolete, pînă departe în regiunea undelor lungi infraroșii și

radiații ale căldurii. Deoarece aceste radiații posedă proprietăți care sînt cu totul diferite de acelea ale luminii, fotografiile luate cu ajutorul lor pot prezenta fenomene pe care altfel nu am fi capabili să le vedem.

În timp ce majoritatea aplicațiilor acestor emulsii sensibilizate în mod diferit interesează numai pe specialiști — mai ales pe astronomi și astrofizicieni, pe cercetătorii în domeniul medicinei și biologiei, pe fizicieni (raze X), pe militari (infraroșii) și pe criminologi (ultraviolete) — filmele sensibilizate pentru infraroșii, care se găsesc la marile magazine de articole fotografice pot fi utile și fotografilor de rînd.

Emulsiile sensibilizate la infraroșii posedă două calități neobișnuite: deoarece radiația infraroșie pătrunde prin ceață și cer încărcat cu praf mai bine decît lumina obișnuită, filmele infraroșii sînt ideale în realizarea fotografiei aeriene și de la distanțe mari, obținîndu-se imagini foarte clare și de un contrast excelent, acolo unde ochiul liber nu vedea nimic altceva decît ceața aparent impenetrabilă. Deoarece radiația infraroșie este invizibilă, ea poate fi folosită pentru a face fotografii în întuneric total, iluminînd subiectul cu surse de lumină infraroșie.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Ca și oricare altă artă sau meșteșug, fotografia își are domeniul și limitele ei specifice. Există anumite sarcini pe care fotografia poate să le preia cu deosebit succes; altele pentru care este mai puțin potrivită; și încă altele pentru care nu este de loc potrivită. Să fac o comparație: lemnul și metalul sînt materiale tot atît de folositoare, însă ele nu sînt interșanjabile. Fiecare ascultă de anumite legi și posedă forme, însușiri și aplicații tipice. Nimeni nu s-ar gîndi să facă, de exemplu, țeava unei puști din lemn și patul din oțel. În mod asemănător, nici un fotograf bun nu s-ar gîndi să folosească fotografia într-o încercare de a imita pictura; nici un pictor bun nu s-ar strădui vreodată să obțină efecte fotografice în picturile sale. Cei care încalcă granițele mijlocului lor de expresie nu produc altceva decît pseudo-artă.

Domeniul și limitele fotografiei sînt determinate de posibilitățile și caracteristicile mijlocului de expresie, discutate mai sus, a căror esență poate fi rezumată după cum urmează: un aparat fotografic este o mașină și produsul ei, fotografia, este principial « adevărat ». Prin

urmare, orice intervenție care distruge această precizie de mașină și orice amestec în adevărul imaginii prin regie, retuș sau așa-numitul control pictural al copiei violează spiritul fotografiei și, în consecință, duce în mod automat la fotografii nereușite.

Totuși, după cum am arătat pe scurt înainte, faptul că aparatul este o mașină *nu* înseamnă că fotografia este un proces pe de-a-ntregul mecanic. După părerea mea, un aparat este o mașină numai în sensul în care, de exemplu, și un pian este o mașină. Amîndouă sînt lipsite de valoare în mîinile unei persoane care nu știe cum să le folosească. Orice copil poate să scoată sunete dintr-un pian, însă ele nu înseamnă muzică. De asemenea, orice persoană lipsită de experiență poate să facă fotografie, însă un astfel de instantaneu nu va fi neapărat o fotografie plină de conținut, interesantă. Pentru a reuși o fotografie *bună*, fotograful trebuie să cunoască posibilitățile aparatului său după cum un pianist bun trebuie să cunoască posibilitățile pianului. Numai atunci își va da seama cel care fotografiază că obiectul poate să facă *mai mult* decît să copieze pe film imaginile pe care el le vede cu ochiul, că fotografia *nu* este un înlocuitor de rînd al picturii, că *aparatul este un instrument cu ajutorul căruia vedem mai intens* și că numai acela care profită în cea mai mare măsură de posibilitățile și caracteristicile fotografiei poate să producă permanent fotografii reușite.

M-am referit de atîtea ori la fotografii *reușite*, încît simt că a venit timpul să enumăr calitățile care, după părerea mea, fac ca o fotografie să fie *bună*.

Îmi dau seama, desigur, că o anumită fotografie poate să însemne lucruri diferite pentru persoane diferite. O radiografie neobișnuit de clară și de informativă, de exemplu, admirată de medic, este dată la o parte de portretist, iar fotografia care a cîștigat cea mai înaltă distincție la concursul pictorialiștilor poate să nu prezinte nici un interes pentru fotograful documentarist.

Totuși, deși este evident că nu există reguli specifice pentru a clasifica fotografiiile ca bune sau rele, pare posibilă definirea anumitor calități de bază care sînt prezente *întotdeauna* la fotografiile *bune* și sînt absente la cele proaste. De exemplu, să ne ocupăm de puterea de atracție. Puterea de atracție este sinonimă cu șocul, o calitate care dă naștere emoției. Dacă o fotografie are putere de atracție, ea îl va face pe privitor să simtă ceva, îl va face să reacționeze, să observe, să rîdă sau să se întristeze, să simtă milă, dragoste, dezgust... Orice fotografie în fața căreia un privitor reacționează, care îi place sau îi displace, deci față de care nu este indiferent, are putere de atracție. Orice fotografie care stîrnește un astfel de ecou este o fotografie *bună* pentru că și-a îndeplinit scopul. Vice-versa: o fotografie care *nu* stîrnește un ecou emoțional oarecare este lipsită de putere de atracție, deci este *proastă*. Aceasta mi se pare adevărat, indiferent de faptul că oameni diferiți pot reacționa în mod diferit față de aceeași fotografie, intensitatea depinzînd de sensibilitatea lor. Puterea de atracție este, deci, una dintre calitățile pe care, după părerea mea, trebuie să le posede o fotografie pentru a fi calificată drept bună.

Cînd sînt întrebați, oamenii nu pot explica de obicei în mod exact *de ce* le place sau le displace o anumită fotografie. Atunci cînd văd însă o fotografie bună, ei o recunosc ca bună — de obicei în mod inconștient, fără să-și dea seama de amănunte — pentru că ea posedă cîteva sau toate calitățile următoare:

Putere de șoc
Putere de atracție (emoțională)
Conținut
Calități grafice

PUTEREA DE ȘOC

Este însușirea imaginii care îl forțează pe privitor, cînd răsfoiește o revistă, să observe în mod conștient o fotografie.

Astăzi, oamenii sînt saturați de fotografii, încît o imagine trebuie să fie cu totul neobișnuită pentru a atrage o a doua privire. Desigur, și fotografia unui eveniment spectaculos care, vorbind din punct de vedere fotografic, este ceva « nearanjat » va atrage întotdeauna atenția. Totuși, astfel de fotografii sînt mai mult o excepție decît o regulă. Majoritatea fotografiilor descriu oameni și evenimente obișnuite, subiecte foarte familiare. Fără putere de șoc, fotografiile unor astfel de subiecte trec neobservate, iar o fotografie neobservată este o afirmație în gol. Prin urmare, puterea de șoc este una dintre calitățile esențiale ale oricărei fotografii bune, este calitatea pe care fotograful o imprimă pentru a asigura imaginii sale atenția cuvenită.

Puterea de șoc a unei fotografii poate fi definită drept calitatea care o face, într-un fel sau altul, să iasă în relief, să fie neobișnuită. Aceasta se poate realiza utilizînd o prelucrare neobișnuită care transformă subiectul banal în ceva interesant din punct de vedere grafic, abordînd numai subiecte neobișnuite, fotografiind subiecte neobișnuite într-o formă interesantă din punct de vedere grafic. Este evident că prima dintre aceste posibilități se întîlnește cel mai des și că a treia este cea care dă rezultatele cele mai spectaculoase.

TRATAREA NEOBIȘNUITĂ

Fotograful de rînd, orientînd aparatul spre înainte, face subiecte de exterior la miezul zilei, în plin soare, iar subiectele de interior cu lumină electronică. Evident, fotografiile neobișnuite se produc printr-o abordare deosebită. Aceasta trebuie să fie determinată de

caracteristicile subiectului și de scopul fotografiei, amîndouă fiind subliniate și întărite printr-o tratare grafică eficace. În cele ce urmează dăm cîteva sugestii.

REDAREA SPAȚIULUI

Amatorul fotografiază cu un obiectiv de distanță focală normală, diafragmat pentru adîncime maximă, cu aparatul îndreptat înainte. Desigur, toate fotografiile realizate în astfel de condiții sînt, mai mult sau mai puțin, asemănătoare. O astfel de uniformitate poate fi evitată pe trei căi, care pot fi urmate separat sau în combinații de două sau trei:

1. În loc să fotografiați orizontal, faceți acest lucru ușor în sus sau în jos, în așa-numita perspectivă « din ochiul viermelui » sau « a păsării ». Desigur, o astfel de abordare nu este totdeauna posibilă și ea ar trebui să fie folosită numai dacă se potrivește cu caracterul și scopul fotografiei. Perspectiva « din ochiul viermelui » creează o senzație de înălțime și poate fi întrebuințată cu folos cînd subiectul imaginii este înalt, impozant, sau sugerează forță și putere. Perspectiva « păsării » redă impresia de adîncime, sugerează senzația de amețeală, prezentă atunci cînd se privește în jos de la o înălțime mare. Ea este una dintre căile cele mai recomandabile în realizarea fotografiilor de ansamblu care sugerează de la prima vedere o ambianță complexă.

2. În locul unui obiectiv cu distanță focală normală folosiți un teleobiectiv sau un grandangular.

Potrivit tradițiilor academice, teleobiectivele se folosesc numai pentru a reda, la o scară suficient de mare, subiecte îndepărtate care altfel ar fi redate mult prea mici cu un obiectiv normal. Obiectivele grandangulare, după aceleași tradiții, se folosesc numai dacă distanța dintre subiect și aparat este prea mică pentru a reuși să cuprindă întregul subiect. Totuși, atît teleobiectivele cît și grandangularele posedă anumite însușiri inerente care înlesnesc crearea unor efecte plastice frapante. Teleobiectivele necesită în mod normal o distanță mai mare decît cea obișnuită între subiect și aparat și astfel produc mai puține distorsiuni, adică o mai mică diferență de scară între obiectele apropiate și cele depărtate, decît distorsiunile produse de obiectivele normale. Ca urmare, obiectele sînt redate într-o mai justă proporție unele față de celelalte și adesea rezultă o perspectivă de tip monumental. Pe de altă parte, obiectivele cu distanță focală scurtă, grandangularele, permit o depărtare mai redusă între subiect și aparat și astfel, printr-o distorsiune controlată, fac posibilă simboli-

zarea noțiunii de apropiere și creează efecte spațiale aproape suprarealiste (vezi pag. 101). Prin urmare, chiar dacă situația permite folosirea obiectivelor normale, fotografii, conștienți de posibilitățile de mai sus, folosesc adesea teleobiective sau grandangulare pentru a realiza fotografii mai frapante.

3. Nu diafragmați obiectivul pentru adîncime maximă, ci faceți fotografia cu diafragma mai mult sau mai puțin deschisă. În conformitate cu tradițiile academice, obiectivele luminoase se întrebuințează cu deschideri mari numai dacă lipsa de lumină împiedică folosirea unor diafragme mai mici. Totuși, dacă obiectivul este folosit cu deschidere mare, fotograful poate să îndrepte atenția privitorului spre o anumită zonă în adîncime, aleasă dinainte. Această zonă va apărea clară în fotografie, în timp ce obiectele mari îndepărtate sau apropiate vor apărea din ce în ce mai neclare, cu cît crește distanța lor față de zona pusă la punct și cu cît diafragma este mai mare. Contrastul care ia naștere între zona clară și fundalul din ce în ce mai șters produce o iluzie de tridimensionalitate și profunzime mai convingătoare decît cea dintr-o fotografie în care există claritate de la prim-plan pînă la infinit. Prin urmare, chiar dacă este posibilă folosirea deschiderilor mai mici, fotografii care își dau seama de acest efect fotografiază adesea cu obiectivele cît mai larg deschise.

ILUMINAREA

După cum s-a mai arătat, fotograful de rînd realizează exterioarele în timpul prînzului, în plin soare, și interioarele cu lumină electronică. Fotograful cu imaginație și inventivitate folosește multe tipuri de iluminare, cunoscînd caracteristicile fiecăruia și întrebuințîndu-le pentru crearea unor efecte speciale. Pentru a obține un efect anumit într-o fotografie, trebuie să fii familiarizat cu diferitele tipuri de iluminare, dar mai ales cu următoarele:

1. Lumina difuză. În exterior: lumina de la un cer lăptos sau egal înnorat; în interior: lumină reflectată, adică lumină îndreptată spre tavan. Lumina difuză nu provoacă umbre puternice și de aceea este bună în special la portret.

2. Lumina soarelui — dimineața devreme sau după-amiază tîrziu — , din cauza umbrelor alungite pe care le provoacă, este o lumină deosebit de plastică, admirabil potrivită pentru fotografiile de peisaj și arhitectură.

3. Lumina care vine către aparat din spatele subiectului este cel mai dramatic tip de iluminare, neîntrecută în crearea efectelor grafice puternice.

4. Lumina existentă în momentul și în locul fotografierii face posibilă de obicei realizarea unor fotografii cu efecte mai puternice decît cele ce se obțin cu lumină artificială: lumina auxiliară de la becuri, vacu-blitzuri sau lumina electronică. La acestea recurge fotograful de rînd atunci cînd lumina existentă este prea slabă pentru a-i permite folosirea unor timpi de expunere scurți și a unor diafragme mici. Cu toate că iluminarea auxiliară ușurează în mod considerabil obținerea unor negative perfecte din punct de vedere tehnic, ea distruge de obicei dispoziția sufletească și atmosfera specifică subiectului. Multe fotografii realizate la lumina existentă sînt mai puțin clare și prezintă o granulație mai pronunțată decît fotografiile cu subiecte similare realizate cu ajutorul unor lumini auxiliare. Acestea din urmă însă se caracterizează, în cele mai multe cazuri, printr-un aspect artificial, spre deosebire de cele realizate la lumina existentă care sînt mult mai reale. De altfel, după cum voi încerca să arăt mai departe, fantezia creatoare poate transforma chiar și astfel de însușiri aparent nedorite, ca neclaritatea și granulația, în mijloace pentru obținerea unor fotografii neobișnuit de atrăgătoare.

SIMPLITATEA

Cu cît o afirmație este mai simplă și mai directă, cu atît ea este mai clară și mai puternică. Încercați să izolați cît mai mult subiectul propriu-zis eliminînd tot restul. Exemple deosebite ale acestui mod de abordare sînt anumite fotografii de modă realizate de Sharland și Avedon și care prezintă manechinele ca și cum ar fi suspendate în vid, pe un fundal neutru, uniform, foarte deschis și aproape lipsit de substanță. Tehnic, aceasta s-a realizat prin plasarea manechinului (sau manechinelor) într-un « cort » mare, ca o cutie, confecționat din hîrtie albă și iluminat cu lumină indirectă. Iluminarea absolut uniformă și fără umbre a fost obținută îndreptînd lumina mai multor reflectoare (sau lămpi electronice) înspre pereții și tavanul cortului. Efectul izbitor al unor astfel de fotografii este rezultatul unui mod de abordare rafinat, care se exprimă printr-o simplitate extremă și o prezentare clară, combinate pentru a înfățișa subiectul — moda, rochia — în forma grafică cea mai puternică.

Tipul de abordare bazat pe simplitate extremă *nu* se limitează, desigur, doar la fotografia de modă și de interior. Cu modificări corespunzătoare și la grade diferite, se poate folosi cu succes în oricare alt domeniu al fotografiei, deoarece unul dintre puținele principii universale acceptate pentru o prezentare de efect a oricărui subiect este simplitatea.

CONTRASTUL

Cei mai mulți fotografi se străduiesc să transpună în fotografiile lor alb-negru culoarea în tonalități de gri de luminozități corespunzătoare. Totuși, caracterul abstract al fotografiei alb-negru se potrivește bine cu o tratare mai curajoasă, bazată pe efectele grafice viguroase de negru și alb pur. Dacă simbolizarea este mai importantă decît documentarea, preferați să traduceți valorile coloristice în contrast de alb și negru decît în tonalități corespunzătoare de gri. Combinați albul și negru pur cu cîteva tonuri bine definite de gri. Astfel se pot crea efecte de afiș cu o surprinzătoare putere de atracție, mai ales dacă compoziția se menține simplă, iar liniile și formele subiectului sînt clare, îndrăznețe și puternice.

Reducerea tonurilor se realizează cel mai ușor dacă fotografia se face cu un filtru roșu și se mărește pe o hîrtie contrast. Știu că unul dintre primele principii ale fotografiei academice este de a evita albul de creță și negrul de cerneală. Dar, după părerea mea, nu există nici o justificare pentru o astfel de regulă și fotografii care se încăpățînează să o respecte pierd un mijloc eficace de a crea fotografii frapante.

PLANURILE APROPIATE

Una dintre cele mai răspîndite greșeli ale fotografiilor obișnuite este că ele arată prea mult. Exemple tipice sînt peisajele panoramice în care fiecare obiect în parte este redat atît de mic, încît rezultatul este cu totul lipsit de efect. De asemenea, fotografiile de oameni « corp întreg » în care centrul de interes — fața — este redat atît de mic, încît devine aproape de nerecunoscut. Acest mod de tratare lipsit de eficacitate este, desigur, efectul distanței prea mari dintre aparat și subiect. Cauza ar putea să fie dorința nemărturisită de a reproduce pe film aproape tot ce a văzut ochiul în realitate. Totuși, din motive deja menționate pe scurt și care vor fi amplu discutate într-un capitol special, o transpunere exactă a realității în imagine fotografică este imposibilă, iar dacă se încearcă așa ceva, cu siguranță că aceasta va duce la rezultate dezamăgitoare, pentru că unor astfel de fotografii le va lipsi esența subiectului, ele nereproducînd decît învelișul său gol.

O metodă reușită pentru a evita astfel de rezultate nedorite constă în a folosi aparatul ca instrument de vedere intensificată, redînd subiectul sub forma unui plan apropiat. Dacă subiectul este un peisaj, fotografiați numai un detaliu tipic, o formație de stînci, un pîlc de

copaci. Dacă subiectul este un zgîrie-nori, tăiați partea superioară a fotografiei dumneavoastră și lăsați astfel impresia că blocul continuă în sus fără sfîrșit. Dacă subiectul este o persoană, fotografiați numai capul și dacă trebuie să faceți un portret, arătați numai o parte a feței. Cu alte cuvinte, apropiați-vă de subiect, concentrați-vă asupra esențialului, eliminați ceea ce este de prisos. Arătînd mai puțin, realizați de fapt mai mult, imprimînd imaginii ceva ce altfel ar fi lipsit: puterea de atracție.

Trei sînt factorii care contribuie la realizarea unei superioare puteri de atracție a planurilor apropiate spre deosebire de planurile medii și generale:

1. Un plan apropiat este o versiune a subiectului tratată mai critic, o formă de redare mai concentrată, nediluată de amănuntele ambiante neesențiale. Din această cauză, reprezintă o formă mai simplă de relatare picturală, iar în fotografie simplitatea este sinonimă cu claritatea și forța.

2. Un plan apropiat prezintă subiectul propriu-zis la o scară mai mare, cu o mai bună redare a detaliilor esențiale și a texturii. Ca urmare, se obține o impresie mai completă asupra subiectului decît într-o fotografie luată de la o distanță mai mare, în care amănuntele esențiale sînt redate prea mici pentru a fi de efect.

3. Deoarece cele mai multe fotografii sînt planuri medii și generale, planurile apropiate sînt comparativ rare și imaginile *rare* au, în mod automat, o mai mare putere de atracție.

CONDIȚIILE ATMOSFERICE

Întrucît majoritatea fotografiilor sînt făcute în zile cu soare, o cale simplă de a obține imagini care să fie deosebite este aceea de a face fotografii în alte condiții atmosferice. Fără îndoială că lumina soarelui este una dintre cele mai elementare și mai mari plăceri ale vieții. De asemenea, este adevărat că fotografiile luate în plin soare sînt rareori dramatice — poate că în mod normal lumina de soare este prea pașnică pentru a fi compatibilă cu drama — și că văzute des imaginile însorite devin plictisitoare.

Cele mai răspîndite subiecte sînt peisajele și oamenii. Nu pot vedea decît două motive pentru care acestea sînt făcute mai ales pe soare și nu, de exemplu, pe timp ploios: pentru că este mai simplu — există lumină din plin pentru fotografiatul rapid și ușor, pentru că este mai confortabil. Totuși, acestea par scuze prea elementare pentru cineva care intenționează să realizeze fotografii de efect. La urma urmelor, puțin efort și neplăcere nu reprezintă un preț

prea ridicat pentru obținerea unor fotografii mai neobișnuite. În plus, într-un an există aproape tot atîtea zile ploioase și mohorîte ca și zile cu soare. Atunci de ce să-și limiteze cineva activitatea la interpretarea vieții numai într-un fel de condiții atmosferice și nu și în altul?

NECLARITATEA ȘI ESTOMPAREA

Cu toate că în mod normal fotografiile ar trebui să fie clare și cu toate că majoritatea fotografiilor neclare sînt neclare sau estompate din cauza vreunei greșeli, neclaritatea și estomparea pot servi la simbolizarea unor idei care altfel n-ar putea fi exprimate într-o formă fotografică. Neclaritatea comunică mai ales un simțămînt ireal de visare, în timp ce estomparea sugerează mișcare și viteză. Neclaritatea rezultă din nefixarea clarității asupra subiectului sau prin folosirea unui ecran de difuzie la luarea fotografiei. Estomparea este provocată prin fotografierea unui subiect în mișcare cu un timp de expunere prea lung pentru a «îngheța» mișcarea, sau prin deplasarea aparatului în timpul expunerii. Amîndouă aceste efecte vor fi discutate pe larg în capitolele care urmează.

GRANULAȚIA

Ca și neclaritatea și estomparea, granulația este considerată în mod normal o greșeală în fotografie. Totuși, la fel ca și o distonanță în muzică, care tocmai din cauza stridenței sale comunică un simțămînt pe care compozitorul nu l-ar fi putut exprima altfel, tot așa granulația poate, în cazuri speciale, să fie singurul mijloc pentru a simboliza anumite noțiuni ca asprime și brutalitate. La urma urmelor, un fotograf care își propune să oglindească viața nu se poate limita doar la părțile plăcute. Adesea, poate că trebuie să zguduie sau să indigneze pe observatorul fotografiilor sale pentru a-l face conștient de răspunderea sa ca cetățean, sau de un pericol care ar putea să-l amenințe, mai ales atunci cînd relatează despre războaie, crime sau dezastre. În astfel de cazuri, fotografiile «linse» ar fi nerealiste, tot atît de nerealiste ca fotografiile de reclamă ale unui film de la Hollywood. Adesea, tocmai asprimea redării imprimă unei fotografii cu granulație sentimentul realității: ca și cum fotograful ar fi lucrat sub presiune și fiind el însuși în pericol, nu are timpul necesar să facă un lucru bine finisat.

O fotografie, pentru a fi pe deplin apreciată, trebuie să fie studiată, dar înainte de aceasta ea trebuie să fie observată în mod conștient. Dar numai imaginile care sînt deosebite vor impune o astfel de atenție inițială și, în continuare, apreciere de la un public saturat de fotografie. Pentru a se impune atenției, o fotografie trebuie să aibă putere de șoc.

Numai puterea de șoc singură nu este suficientă pentru a face ca o fotografie să fie *bună*. Oricît de necesară este această calitate pentru a atrage atenția privitorului, ea se poate compara numai cu o lumină fulgerătoare, care atrage. În ciuda importanței ei, puterea de șoc nu este nimic mai mult decît o însușire oarecum superficială a imaginii. Orice fotografie încărcată și artificială are putere de șoc și prin aceasta va fi observată, însă, după cum s-a arătat înainte, numai pentru a fi apoi respinsă ca falsă. Pentru a produce efectul dorit asupra privitorului, o fotografie trebuie să aibă, în afara puterii de șoc, încă două însușiri: putere emoțională și conținut.

PUTEREA EMOȚIONALĂ

Este o noțiune greu de definit în termeni precișI. În timp ce o fotografie cu putere vizuală de șoc va fi observată de oricare privitor, o fotografie care are putere emoțională se va impune mai insistent atenției: înțelesul sau sentimentele pe care le emană rămînînd neobservate numai celor lipsiți aproape de sensibilitate.

Un fotograf, înainte de a putea crea fotografii cu putere emoțională, trebuie el însuși, după cum am arătat, să simtă emoțiile pe care, prin intermediul fotografiei sale, dorește să le împărtășească altora. Acesta este motivul principal pentru care consider că interesul față de subiect este una dintre primele condiții pentru a realiza fotografii bune. Dacă fotograful nu are nici o reacție față de subiectul său este evident că el nu poate realiza o lucrare care să conțină vreo calitate emoțională și este tot atît de evident că privitorul va rămîne indiferent în fața fotografiei.

Reacția emoțională a unui fotograf față de subiect se poate concretiza în aprecierea plină de sensibilitate a structurii unei scoici; în seninătatea plină de admirație, aproape religioasă, resimțită în pădurile din California; în mila pentru copiii care au ca loc de joacă doar curțile dosnice, pline de gunoaie ale marilor orașe. Reacția poate să-și aibă originea în admirația pentru talentele unei actrițe sau pentru sex-appeal-ul ei; în dezgustul față de un politician dăunător; în ura față de război. Ceea ce are importanță — și ceea ce, de obicei, deosebește imaginile avînd putere emoțională de cele care nu au — este dacă fotograful reacționează emoțional față de subiectul lui, sau dacă este indiferent și, pur și simplu, realizează fotografii « de serviciu ». În primul caz, s-ar putea ca el să reușească să transfere lucrării sale ceva din ceea ce a simțit în fața subiectului. În cel de al doilea caz, el va produce doar o fotografie care, față de valoarea ei, putea tot atît de bine să nu fi fost făcută.

Cum nu este posibil să se stabilească reguli pentru producerea operelor de artă, tot astfel este imposibil a instrui pe fotografi cum să facă imagini care să aibă această însușire inefabilă. Cu toate că nu există reguli specifice pentru crearea puterii emoționale, mi se pare că reies din experiență anumite idei și, pe baza acestora, se pot da sugestii. Cît de utile pot fi asemenea sugestii, este desigur discutabil. Părerea mea este că lucrări ale unor fotografi ca Eugene W. Smith sau Leonard McCombe sînt emoționante *nu* fiindcă acești fotografi se conformează anumitor reguli secrete, *ci* fiindcă ei sînt artiști sensibili care nu fotografiază subiecte ce îi lasă indiferenți.

O fotografie care are putere emoțională îl șochează pe privitor. S-ar putea ca șocul să fie slab, producînd doar o reacție ușoară, sau să stîrnească aprecieri asupra lucrării realizate, ori să creeze o impresie răscolitoare care predispune la gînduri mai adînci. Cercetînd cauzele unor astfel de reacții, am analizat un număr de fotografii care, în ceea ce mă privește, au putere emoțională și am găsit că toate aceste fotografii au o însușire comună: erau autentice. Prin aceasta înțeleg că erau lipsite de orice artificiu, nimic nu era contrafăcut sau regizat. Pe de altă parte, rar am văzut vreo fotografie evident pozată, aranjată sau compusă care să-mi pară că merită să fie privită a doua oară. Deci, pentru mine, autenticitatea, naturalețea situației, spontaneitatea și absența amestecului din partea fotografului sînt cerințele de bază în obținerea puterii emoționale.

Puterea emoțională poate exista independent de tehnică. Unele dintre fotografiile cele mai emoționante pe care le-am văzut erau dificitare din punct de vedere tehnic — cu granulație mare, neclare sau șterse. Însă, departe de a risipi simțămîntul de autenticitate și realism, astfel de deficiențe păreau chiar că subliniază aceste impresii,

confirmînd parcă în acest fel că fotografiile au fost luate în goană și cu emoția din timpul desfășurării evenimentului, sau în împrejurări grele, periculoase. Într-un fel, aceste fotografii imperfecte din punct de vedere tehnic se pot asemui cu obiectele făcute de mînă care, în contrast cu mărfurile făcute industrial prezintă mici imperfecțiuni și neregularități, datorită tocmai cărora sînt mai apreciate și mai căutate decît cele tehnic perfecte, dar care sînt articole impersonale, neinteresante. În plus, faptul că o fotografie tehnic deficitară poate să exercite o mai mare putere emoțională decît o fotografie « linsă » și perfect finisată dovedește cît se poate de concludent că perfecțiunea tehnică de acest fel nu reprezintă un criteriu pentru adevărata valoare a unei fotografii și că, uneori, ea poate să fie chiar absolut incompatibilă cu caracteristicile subiectului

CONȚINUTUL

Pentru a reține atenția cuiva, o fotografie trebuie să aibă ceva de comunicat, să aibă conținut. Să fie informativă, educativă, interesantă, amuzantă sau mobilizatoare. Conținutul poate fi încorporat în fotografii într-o varietate aproape nelimitată. El poate constitui un apel adresat inimii, poate fi sex-appeal sau intenția de a șoca în mod voit pe cineva pentru a-i atrage atenția asupra unei situații sau împrejurări. Refuzul de a privi fotografiile care șochează este ca și teama de a privi realitatea în față. Unele lucruri trebuie să fie înfruntate, fie că plac sau nu. O fotografie de conținut este unul dintre cele mai puternice instrumente pentru a trezi reacția publică.

În fotografie, lucrul cel mai condamnabil este imaginea fără conținut.

De obicei, conținutul unor fotografii realizate de profesioniști este clar: o fotografie este menită să facă reclamă și să popularizeze un produs sau un serviciu, să conțină o parte din relatarea unui reportaj documentar, să fie un fel de document în general — de la portrete la fotografii științifice.

Cele mai multe fotografii ale amatorilor — instantanee și fotografii de vacanță — se grupează sub titlul de « documente personale » și nu au nici un conținut în afară de acesta. Dar mai există o categorie de fotografii aparținînd amatorilor — acelea văzute în saloanele fotografice și în planșele unor reviste — care după părerea mea, sînt absolut lipsite de conținut. Într-adevăr, oricine se poate întreba ce a gîndit fotograful cînd a făcut astfel de fotografii ca: colaci de frînghie

pe un chei, nuduri contorsionate în efortul de a ascunde fața sau părțile nefotografiabile, bătrîni cu barbă, bătrîne strîngînd crucifixuri în mîini noduroase, ochelari așezați pe cărți deschise, falși călugări, băieți cu pistrui mîncînd mere, naturi moarte compuse din farfurii și vase de aluminiu — șabloane fotografice inutile, fotografii fără conținut.

Cînd am prilejul, îi întreb pe fotografi de ce imită astfel de fotografii. În esență, ceea ce mi se răspunde este: De ce nu? Alții fac astfel de fotografii și bine fac; li se expun în saloane și li se reproduc în reviste. De ce să nu fac și eu așa?

Aceasta este o abordare a fotografiei absolut nefolositoare, o atitudine care repetă pe o scară mai redusă lipsa de gîndire personală care există în timpurile noastre. Oamenii capătă părerile lor de-a gata de la ziariștii și comentatorii de radio care redactează și rezumă știrile, le aranjează ca să se potrivească unei anumite politici și le servesc cu autoritate cititorilor sau ascultătorilor care, convinși de propria lor inferioritate, renunță să-și formeze păreri proprii, le acceptă ca adevărate, repetînd părerile altora pînă cînd cred că sînt rezultatul propriei lor gîndiri.

În ce măsură acceptarea necritică formează o parte din civilizația noastră se ilustrează prin tipul de reclamă căruia îi sîntem zilnic expuși: termenii care răsună impresionant, cu totul lipsiți de conținut, din publicitatea mijloacelor de transport — gyormatic, supermatic, ultramatic etc. — ce înseamnă oare toate acestea? De fapt nimic, tot atît de puțin ca și versurile și sloganurile comerciale, ca și declarațiile stupide: « Eu beau... », « Eu folosesc... », « Eu fumez... ». Cui îi pasă? Se pare că multora, fiindcă altfel oamenii de afaceri cu experiență n-ar investi bani în astfel de reclame.

Acceptarea fără gîndire se găsește și în domeniul vizual. Majoritatea oamenilor sînt de obicei neatenți și neselectivi, fiind deprinși să vadă numai acele lucruri care li se arată sub formă de imagini: în reviste, la cinematografe și pe ecranele televizoarelor. Din nefericire, subiectele prezentate prin aceste mijloace și forma lor de prezentare sînt în general stereotipe și plictisitoare. Sînt totuși anumite excepții remarcabile. Foarte stimulatoare din acest punct de vedere sînt filmele documentare realizate de Robert Flaherty și Aventurile adevărate ale lui Walt Disney, ca și tipul de fotoreportaje pline de viață, faptice, prezentate cu multă fantezie care se găsesc adesea în revista *Life*.

În afară de valoarea lor estetică, aceste admirabile exemple de fotografie, prin modul lor de abordare plin de conținut, îl pot face pe privitor să aprecieze aspecte ale vieții pe care încă nu le observase. În plus, ele pot folosi ca să-l învețe pe fotograful cu putere de apreciere următoarele lucruri interesante:

O fotografie devine cu atît mai interesantă și mai plăcută cu cît are un conținut mai bogat, cu cît oferă mai mult și cu cît relatează mai bine faptele, adică cu cît acestea sînt prezentate mai clar și mai convingător.

Dacă o fotografie are conținut, nu mai este important la care domeniu sau ramură a cunoașterii se referă el, ce știință sau ce artă. Nu toate subiectele atrag pe *toți* oamenii. Atîta timp cît o fotografie spune ceva, fotograful nu și-a irosit vremea. În parte, din această cauză, revista *Life*, de exemplu, se subdivide în diferite sectoare — știri, știință, artă, viață modernă, religie, sport etc. — pentru ca fiecare să găsească ceva interesant în revistă.

Fotografiile cu subiecte interesante, prezentate cu fantezie, pot stimula o conștiință mai dezvoltată. Din această cauză fotografului îi revine în mod implicit o mare răspundere față de munca lui.

De exemplu, prin fotografiile cu fabrici în care se practica o exploatare sălbatică, realizate la începutul acestui secol, Lewis W. Hine a provocat indignarea publică și a contribuit în mare măsură la abolirea folosirii muncii copiilor. Conștiința asupra responsabilității fotografului reiese din următoarele cuvinte ale lui Hine: « Am vrut să realizez două lucruri. Să prezint situația care trebuia să fie îndreptată. Să arăt ceea ce trebuie să fie judecat ».

De asemenea, în numărul său din 6 mai 1946, revista *Life* a publicat un reportaj despre condițiile îngrozitoare dintr-un ospiciu de nebuni, care a iscat proteste atît de furtunoase, încît a trebuit să se introducă reforme hotărîtoare. O urmare la acest reportaj, publicată în noiembrie 1951, tot în *Life*, a arătat cît de mult s-au îmbunătățit aceste condiții.

Citez aceste două exemple de reportaje fotografice pline de răspundere pentru că ele ilustrează ceva ce mi se pare deosebit de important: faptul că un bun fotograf trebuie să fie suficient de obiectiv pentru a relata *și* despre laturile bune *și* despre cele rele. Mai ales fotografii tineri, care sînt foarte idealiști și impresionabili, au tendința de a-și limita reportajele la aspectele mai neplăcute ale societății noastre și neglijează redarea lucrurilor bune. Aceasta mi se pare greșit, pentru că oricît de importantă este indicarea relelor existente, repetarea continuă și fără întrerupere ajunge la rezultate contrare, în sensul că în cele din urmă îi obișnuiește într-atît pe oameni cu relele, încît acestea le devin indiferente. Pe de altă parte, se poate realiza mult bine prin exemple stimulatoare. Fotografiile care prezintă părțile bune ale vieții, realizările mari și mici, progresele făcute încurajează și creează o atmosferă de entuziasm constructiv, trezesc dorința de a contribui la binele general.

Oricît de suprinzător ar părea, majoritatea fotoreportajelor publicate săptămînal în *Life* tratează subiecte care sînt accesibile unei mari

părți a fotografilor: oameni obișnuiți făcînd lucruri obișnuite, peisaje, orașe și sate, obiecte de uz cotidian. Și cu toate că unele din aceste subiecte sînt realizate cu ajutorul unui utilaj special, marea majoritate au fost fotografiate — mai ales prin surprindere — cu Leica, Contax, Nikon, sau Rolleiflex, folosindu-se uneori lumina electronică reflectată ca lumină de completare.

Numărul subiectelor valoroase care așteaptă să fie fotografiate este nelimitat. *Orice îl interesează în mod sincer pe un fotograf merită să fie fotografiat*, pentru că, se înțelege, subiectul va atrage și pe alți cîțiva. Nici o persoană nu este atît de « unică » încît să nu găsească cu cine să-și împărtășească interesele. Dacă sînteți un amator care caută posibilități de a realiza fotografii fără a ști unde să căutați, vă sfătuiesc să investigați și domeniile care vă interesează cel mai mult. Ce doriți să faceți: Să călătoriți? Să pescuiți? Să vînați? Să faceți grădinărie? Vă atrag automobilele noi sau clasice? Mărcile? Florile? Cîinii? Sau vă interesează oamenii, munca lor, viața lor? Prin a fi interesant înțeleg o sinceră preocupare, înțelegere, nu faptul că « oamenii reprezintă subiecte bune » și că « studiile de caracter » sînt totdeauna acceptate de saloanele fotografice. Dacă vă interesează oamenii ar trebui să-i fotografiați *nu* dintr-o înclinație cinică, străduindu-vă să-i faceți să apară ridicoli sau comici, ci cu dorința de a realiza fotografii care să arate cum trăiesc oamenii.

De fapt, nu contează *ce* fotografiați, nici *cum* fotografiați, atîta timp cît nu vă cedați dreptul inalienabil de a exprima în imagini părerile dumneavoastră personale, indentificîndu-vă cu un grup sau o școală care vă dictează ce trebuie să faceți; atîta timp cît fotografiați *ceea ce vă place în felul în care credeți că trebuie fotografiat;* atîta timp cît știți *de ce* o faceți; atîta timp cît munca dumneavoastră este rezultatul convingerilor proprii.

Dacă aceasta reiese din fotografiile dumneavoastră, cu toate că alții încă nu sînt de acord, nimeni nu vă poate pune sub semnul întrebării integritatea ca fotograf și lucrările dumneavoastră vor avea conținut.

CALITĂȚILE GRAFICE

O persoană poate fi foarte idealistă, miloasă și plină de înțelegere față de oameni, să aibă spirit de observație și să fie dotată cu imaginație. Însă aceste calități sînt irosite dacă nu știe să-și prezinte ideile în mod eficace pe film și hîrtie, deoarece, cu toate că o fotografie

este produsul unui aparat ea este un mijloc de expresie cu o astfel de flexibilitate, încît întotdeauna este posibil să se înfățișeze același subiect în feluri diferite. Dintre acestea, fotograful trebuie să aleagă pe acela care se potrivește cel mai bine pentru a scoate în evidență însușirile caracteristice ale subiectului său și pentru a produce tipul de imagine pe care îl dorește. Pentru a putea să realizeze aceasta, el trebuie să fie familiarizat cu întregul complex al tehnicii fotografice.

Tehnica fotografică este singurul domeniu din procesul de realizare a unei fotografii care poate fi învățat. Avînd o însemnătate de netăgăduit în reușita unei fotografii, ea a devenit subiectul a nenumărate cărți și articole în care însă se neglijează, mai mult sau mai puțin, să se indice că tehnica fotografică nu este decît o bază în procesul realizării unei fotografii. Ca urmare, valoarea tehnicii fotografice este atît de mult exagerată, încît umbrește cu totul însemnătatea celorlalte faze. Urmarea inevitabilă a acestei atitudini este, desigur, faptul că fotografiile, de cele mai multe ori, sînt judecate *nu* după posibilitatea lor de a comunica ceva (cum ar trebui să fie), ci după calitățile lor tehnice. Mulți — și nu numai nespecialiștii, dar și profesioniștii ca redactorii și machetatorii — preferă o fotografie clară, uneia care este ștearsă și cu granulație, chiar dacă aceste « defecte » reprezintă tocmai mijloacele pe care fotograful le-a folosit intenționat pentru a întruchipa noțiuni pe care altfel n-ar fi putut să le prezinte în fotografie.

Oricine vrea să facă fotografii bune trebuie să învingă această atitudine academică. De exemplu, într-o fotografie statică, perfect clară, este absolut imposibil să se creeze impresia de mișcare. Nu există nici o deosebire între o fotografie a unui automobil care merge cu nouăzeci de mile pe oră și o mașină care stă pe loc *dacă ambele fotografii sînt la fel de clare*. Însuși faptul că un automobil se deplasează cu o mare viteză poate să constituie motivul pentru care se face fotografia (de exemplu, un reportaj la cursele de automobile). Atunci, cum ne așteptăm ca un fotograf să sugereze viteza mare a mașinii dacă folosește o expunere suficient de scurtă pentru a « îngheța » mișcarea? Singurul mijloc pentru a crea impresia unei astfel de mișcări într-o fotografie este prin estompare, așa-zisa greșeală: cu cît imaginea mașinii va fi mai ștearsă, cu atît mai pronunțată va fi impresia de viteză.

După părerea mea, întregul complex al tehnicii fotografice poate fi împărțit în două etape. Mai întîi există ceea ce se poate numi *tehnicile elementare* — expunerea, developarea și copierea. Aceste tehnici sînt supuse unor reguli precise. În afara lor, există în fotografie un mare număr de *tehnici selective*. Aceste tehnici care se bazează pe alegerea și folosirea a diferite tipuri de utilaje și materiale fotografice — obiective, filtre, materiale negative, revelatoare, hîrtii etc. — sînt

foarte flexibile, îi dau fotografului o mare libertate de interpretare a subiectului și îi permit să aleagă în mod precis cea mai bună formă de redare a spațiului și de transpunere a culorilor în tonalități de gri; întinderea exactă a gamei contrastelor; cea mai potrivită tonalitate generală a imaginii și cea mai eficace formă de simbolizare a mișcării. Despre aceasta se discută în amănunt în capitolul *Imaginea*.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Stăpînirea tehnicii fotografice este, fără îndoială, de însemnătate vitală pentru un fotograf. Totuși, nu este suficientă numai tehnica, întrucît valoarea imaginii depinde în primul rînd de conținut și de înțeles.

PROBA TIMPULUI

Unul dintre criteriile pe baza cărora experții și criticii judecă valoarea operelor de artă este să observe cît de bine rezistă ele la proba timpului. Lucrări de artă modernă — picturi și sculpturi care deviază de la tradițiile clasice — sînt, mai întîi, aproape în mod invariabil respinse de publicul contemporan, fie că au fost create de impresioniștii francezi din secolul trecut, fie că sînt create azi de Picasso sau Henry Moore. Totuși, cu trecerea anilor, oamenii încep să vadă că ceea ce odată păruse straniu, fiind neobișnuit, n-a fost decît proiectarea inevitabilă a tradiției în viitor. Opera de artă, care la apariție era prea înaintată față de vremea ei pentru a fi înțeleasă, cu timpul începe să-și vădească adevărata ei valoare, este judecată și apreciată într-o justă relație cu lucrările care au precedat-o și cu cele care îi urmează.

Un proces oarecum similar de evaluare și acceptare gradată sau respingere *definitivă* pare să aibă loc și în fotografie. Aproape fără excepție, lucrările fotografilor experimentali care pun sub semnul întrebării valoarea tradițiilor academice sînt la început ridiculizate și respinse ca lipsite de valoare. Fără a merge prea departe în istoria fotografiei, menționez doar astfel de « violări » ale tradiției fotografice ca: descoperirea de către fotografii germani, la începutul anilor douăzeci, a semnificației planurilor apropiate; valoarea fotografiilor luate de sus și de jos cu verticale convergente pentru exprimarea dominării și înălțimii, înlocuirea blitzului cu lumina existentă care a urmat după lucrările lui Erich Salomon bazate pe surprinderea pe viu;

folosirea redării precise a texturii și a detaliului al cărui pionier a fost Edward Weston; folosirea intenționată a neclarității și a estompării controlate pentru a sugera ideea de mișcare și acțiune de către fotografii documentariști, primii care au exploatat din plin posibilitățile aparatului cu film de 35 mm. Aceste mijloace de expresie tipic fotografice — considerate pe vremuri capricii — sînt acum acceptate ca lucruri obișnuite și sînt aplicate de către fotografii înaintați și fotoziariști de pretutindeni.

Înțelegerea celor de mai sus ar trebui să aibă drept urmare amînarea judecării modurilor noi de abordare în fotografie pînă cînd trece mirajul noutății. Adesea se întîmplă să te plictisești de ceea ce la început părea interesant doar pentru că era nou. Mai frecvent însă începi să apreciezi cu timpul ceea ce la început nu ai înțeles.

Aplicarea probei timpului, într-un mod mai personal, poate fi folosită de oricine pentru a controla valoarea unei fotografii, cel puțin în ceea ce îl privește pe el. Dacă ați fost impresionați de o fotografie cînd ați văzut-o prima oară și dacă vă mai gîndiți încă la ea pe măsură ce trec lunile și anii, atunci puteți fi siguri că a fost bună.

Pentru că efectul unei fotografii puternice și răscolitoare este o experiență emoțională care nu se uită.

Dacă o fotografie poate sau nu poate să fie o operă de artă este o problemă veche, mult dezbătută. Introducînd-o în cartea de față, o fac fiind convins că o discuție despre relația dintre fotografie și artă, mai ales pictură, poate fi de folos oricărui fotograf care tinde spre o mai adîncă înțelegere a mijlocului său de exprimare. Anumite principii de bază formează temelia oricărui fel de muncă creatoare și, indiferent dacă fotografia este sau nu considerată ca făcînd parte dintre arte, aplicarea acestor principii la realizarea de fotografii va fi, cu siguranță, de folos.

CE ESTE ARTA?

Probabil că nici un alt cuvînt din limba engleză nu este atît de vag definit și nu are atît de multe implicații ca *art*—artă. Pentru a fi sigur că cititorul va înțelege felul în care folosesc cuvîntul *artă*, trebuie să încep cu o definiție precisă a înțelesului său.

Webster's New College Dictionary dă o listă de zece înțelesuri diferite ale cuvîntului artă. Citez pe cea mai explicită: « Aplicarea priceperii și a gustului la producție în concordanță cu principii estetice». Este o definiție oarecum vagă și nesatisfăcătoare.

John Sloan în cartea sa *Gist of Art (Esența artei)* ne dă definiții ceva mai bune, de exemplu: « Arta este rezultatul unui impuls creator provenit dintr-o conștiință a vieții ». El adaugă însă că această « definiție a artei nu specifică arta bună » (*Esența Artei*, pag. 19).

În aceeași carte, Sloan spune: « Arta este reacția celor vii față de viață. Este, de aceea, documentul lăsat de civilizație» (ibid., pag. 21).

Și: « Niciodată nu va exista un etalon pentru artă. Ce îngrozitor ar fi dacă oricine ar ști și ar fi de acord asupra a ceea ce este bine... Orice a apărut ca o reacție față de viață este artă » (ibid. pag. 31).

Și: « Eu cred că nu există progres în artă. Pe cînd noi s-ar putea să derivăm impulsurile noastre din subiecte deosebite de cele ale artiștilor de acum patru sute de ani, scopul fundamental este același. Omul care a scrijelit concepțiile sale despre animale pe tavanul unei peșteri din Spania cu mii de ani în urmă a avut numai un spațiu și ceva cu care să lucreze și și-a însemnat ideile. Aceasta este ceea ce artistul face și azi. Niciodată n-am putut fi de acord cu artiștii ultramoderni care voiau să ardă picturile din muzee, spunînd că ceea ce fac ei înseamnă progres. Nu există înaintare. O artă este mai mare decît alta, însă nu există nici o schimbare în caracterul inerent al artei. Tehnica mintală azi este la fel cum a fost acum cincizeci de mii de ani... Arta izvorăște dintr-un interes pentru realitate, noțiunea lucrului însuși.» (ibid., pag. 22—23).

Și: « *Poți fi un uriaș printre artiști fără a ajunge vreodată la o mare măiestrie. Ușurința este un lucru periculos. Cînd există prea multă ușurință tehnică, creierul încetează să mai critice. Nu lăsa mîna să adoarmă mintea într-un fel abil... Unele lucruri sînt prea bine făcute și nu sînt destul de bine făcute... Pe de altă parte, nu te lăsa păcălit crezînd că lucrările tale sînt mai bune decît sînt, pentru că tehnica este stîngace.*» (ibid. pag. 38).

Vincent Van Gogh scria: « *Tot nu pot găsi o mai bună definiție pentru cuvîntul artă decît aceasta: Natură, realitate, adevăr; însă cu o semnificație, o concepție, un caracter pe care artistul îl relevă în ea și căruia el îi dă putere de expresie; pe care îl descurcă, îl eliberează și îl lămurește* ».

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Rezumînd esența acestor definiții ale artei date de personalități a căror competență este incontestabilă și condensîndu-le într-o singură frază, s-ar putea conchide: *Arta este reacția creatoare față de realitate și viață și o lucrare de artă este expresia subiectivă, organizată a acestei reacții care se manifestă în oricare dintre diferitele mijloace de expresie, de la pictura din peșteri la... fotografie.*

Faptul este că deși atît Van Gogh cît și Sloan se gîndeau la pictură atunci cînd au definit părerile lor despre artă, definițiile lor se potrivesc și la fotografie.

Iată, bună sau rea, propria mea definiție: *Orice lucrare creată de om într-un spirit constructiv, dintr-o convingere sinceră, care emoționează este artă, fie că este o pictură, un poem, un avion cu reacție sau o fotografie.*

LOCUL FOTOGRAFIEI

În comparație cu celelalte arte, fotografia este un mijloc de exprimare relativ atît de nou, încît este greu să-i determini locul într-o relație justă cu alte arte și meșteșuguri. Totuși, cred că o încercare de a defini locul fotografiei poate să aibă o valoare practică pentru fotografi și redactori, ajutîndu-i să-și dea mai bine seama de implicațiile, scopurile, domeniul și limitele fotografiei.

Gîndirea creatoare progresează de-a lungul a două direcții principale: știință și filozofie. Știința strînge și evaluează faptele în mod cantitativ și este analitic descriptivă. Filozofia evaluează rezultatele produse de știință, le pune în relație cu experiența omenească în general și le dă scop și conținut. Omul de știință caută fapte și cunoaștere, filozoful valori și înțelepciune. Știința creează tehnica, filozofia conduce spre artă. Acolo unde se întîlnește tehnica cu arta găsim fotografia.

Contribuțiile de ordin științific-tehnic la fotografie sînt, desigur, evidente în părțile mecanice ale aparatului, în optica obiectivelor, în chimia emulsiilor și a revelatoarelor, precum și în precizia obiectiv-faptică a redării imaginii realizate de o unealtă. Conținutul filozofic-artistic se găsește în valorile estetice, în semnificația și forța emoțională a fotografiei. Astfel nu ne miră că este imposibil să se decidă dacă fotografia ca mijloc de expresie este în primul rînd mecanică sau artistică, deoarece ea este, în mod evident, o sinteză *atît* a tehnicii *cît și* a artei. Fără contribuția științei sub forma instrumentelor corespunzătoare, a materialelor și a metodelor nu s-ar putea face vreo fotografie. Dimpotrivă, fără conținutul ei de valori filozofice sau artistice exprimate în semnificația și forma de prezentare a imaginii, chiar și o fotografie impecabilă ca tehnică nu reprezintă nimic mai mult decît o coajă goală.

O fotografie *bună* este interpretarea subiectivă a unei mainifestări a realității prin folosirea unor mijloace mecanice.

Acest lucru nu este oare principial adevărat pentru orice operă de artă?

De exemplu, să analizăm o sculptură modernă, un studiu de Henry Moore. Cu toate că este o versiune foarte abstractă a corpului

omenesc, nimeni nu poate să nege că este o « interpretare subiectivă a unei manifestări a realității » pentru că, într-un fel sau altul, arta este întotdeauna o reflectare a realității. Mintea omenească nu poate să conceapă ceva despre care nu are nici o cunoștință explicită. Ca dovadă, trebuie doar să menționez neputința minții omenești de a cuprinde noțiunile de infinit și spațiu infinit, pentru a nu menționa imposibilitatea de a vizualiza spațiul quadridimensional sau imposibilitatea de a imagina o culoare nouă pe care nimeni încă nu a văzut-o. Chiar și monștrii fabuloși și diavolii inventați de pictorii medievali consistă doar din părți din corpul omenesc și cele ale diferitelor animale puse laolaltă cu multă imaginație.

Putem să fim siguri că și cele mai abstracte lucrări de artă se bazează pe natură și realitate. Totuși, este vorba de natură evaluată și recreată în lumina experienței artistului. În crearea oricărei opere de artă, omul contribuie totdeauna cu ceva de la el. Fără o astfel de contribuție, tot ceea ce s-ar putea realiza vreodată n-ar fi decît reproduceri mai mult sau mai puțin imperfecte ale realității. Tocmai această contribuție *subiectivă* a minții creatoare este cea care ridică munca omului la gradul de artă; este factorul care, după cum spune Lewis Mumford în mod atît de expresiv, deosebește pe creator de o creatură.

Dar, să ne întoarcem la Henry Moore. Oricît de înălțătoare ar fi concepția unei opere de artă, pentru ca ea să devină reală trebuie să fie realizată prin folosirea unor mijloace materiale: pînză, hîrtie, film; lemn, piatră sau metal; cu pensula, tocul sau aparatul fotografic; dalta, pila sau discul de polizor. Pentru că orice operă de artă este interpretare subiectivă a unei manifestări a realității *prin folosirea unor mijloace mecanice.*

Să vedem acum cît de bine se aplică această definiție la fotografie. Nimeni nu neagă că o fotografie este produsă prin folosirea unor mijloace mecanice. Totuși, se vor face auzite îndoieli cu privire la posibilitatea ca fotografia să fie o interpretare subiectivă a temei pe care o înfățișează. Cu alte cuvinte: cît de eficient poate fi controlul fotografului asupra mijlocului său de expresie în ceea ce privește interpretarea subiectivă a realității?

CONTROLUL SUBIECTIV ÎN FOTOGRAFIE

În ciuda faptului că o fotografie este produsă prin mijloace mecanice, fotografii, care își dau seama de deosebirile dintre diferitele valori fotografice de care depind imaginile lor, au la dispoziție o

surprinzător de întinsă gamă de posibilități de control asupra înfățișării finale a fotografiilor lor. Acest control poate fi exercitat în patru stadii diferite:

1. **Selecția.** După cum un pictor își alege subiectele în conformitate cu trăsăturile care le fac foarte potrivite pentru a fi redate în pictură — indiferent dacă sînt naturaliste sau abstracte — tot astfel un fotograf creator își alege subiectele pe baza calităților fotografice, adică acele însușiri care le fac deosebit de potrivite pentru redarea prin mijloace tipic fotografice. El știe că oricît ar fi de interesante, importante sau răscolitoare din punct de vedere emoțional, subiectele nefotografice nu se pretează niciodată la fotografii *bune*. Ce rost are atunci să fotografiezi subiecte care prin însăși natura lor nu pot produce niciodată sub formă de fotografii un efect puternic?

Valabilitatea acestui adevăr nu este infirmată nicidecum de faptul că subiecte nefotogenice sînt mereu fotografiate de cei cărora le lipsește spiritul de observație necesar pentru a deosebi subiectele fotogenice de cele nefotogenice, sau care, în mod scuzabil, trebuie să satisfacă un client, fie că este vorba de redactorul unei reviste ilustrate, sau de directorul artistic al unei agenții de publicitate. Astfel de fotografii nu fac decît să-mi ilustreze mai convingător decît niște lungi discuții părerea că monotonia acestui gen de fotografii dovedește că subiectele nefotogenice ar trebui lăsate artiștilor care creează cu alte mijloace de expresie — pictori, sculptori, scriitori. În timp ce fotografia unui *subiect fotogenic* reușește să arate ceva ce n-ar putea fi exprimat nici pe departe atît de bine prin cuvinte, există și subiecte care, deși sînt absolut nefotogenice, inspiră unui scriitor de talent opere literare interesante și pasionante.

2. **Alegerea momentului.** Un subiect fie el chiar și fotogenic nu apare întotdeauna sub aspectul său cel mai favorabil cînd este văzut pentru prima oară de fotograf. Unghiul de abordare, punctul de stație, calitatea iluminării, momentul zilei, anotimpul sau condițiile atmosferice s-ar putea să nu fie cele mai propice. Sau, dacă este vorba de mișcare sau acțiune, s-ar putea ca atunci cînd întîlnește pentru prima oară subiectul, fotograful să nimerească un moment plictisitor. În astfel de cazuri el se poate decide să facă subiectul așa cum îl găsește (scuzîndu-și fotografia nereușită cu un neconvingător « Așa s-au petrecut lucrurile »), sau să aștepte pînă cînd situația se îmbunătățește suficient pentru a-i da posibilitatea să realizeze fotografia pe care o dorește. Este inutil să mai adăugăm că fotografii buni sînt pe deplin conștienți de însemnătatea alegerii momentului.

3. **Abordarea.** După cum am mai arătat, un subiect poate fi fotografiat în diferite feluri. Doi fotografi, atacînd același subiect cu aparataj identic nu vor produce niciodată fotografii identice: cu cît puterea lor de creație și imaginația lor vor fi mai mari, cu atît mai deosebite vor fi imaginile realizate de ei. De exemplu, unul dintre subiectele fotografiate cel mai des este orașul New York. Deși părea imposibil să-l vezi dintr-un unghi absolut nou, Ernst Haas a realizat în 1953 o serie de fotografii despre New York, imagini atît de noi în ceea ce privește concepția și atît de frumoase încît *Life* le-a dedicat 23 de pagini (14—21 septembrie 1953). Cînd fotografia de modă părea că nu mai are nimic nou de spus, au apărut fotografi ca Richard Avedon, Erwin Blumenfeld și Milton Greene care au fotografiat subiecte aparent plictisitoare și stereotipe în feluri surprinzător de noi și de stimulatoare.

Astfel de diferențe în obținerea rezultatelor sînt cauzate de deosebiri în abordare. Deoarece stimuli specifici produc reacții diferite la oameni diferiți — depinzînd de trecutul persoanei, de educație, sensibilitate și putere de observație, de interes și fantezie — *oameni diferiți văd lucruri diferite în unul și același subiect.* Cu cît ei sînt mai înzestrați cu fantezie și mai familiarizați cu fotografia, cu atît mai clar vor apărea astfel de diferențe în fotografiile lor, pînă cînd, în sfîrșit, își vor dezvolta un stil propriu. După cum oricare expert de artă poate să spună, fără să cunoască un tablou sau fără să privească semnătura, dacă este opera lui Cézanne, Van Gogh sau Gauguin, de exemplu, tot astfel un specialist în fotografie poate să spună, recunoscînd stilul, dacă o fotografie a fost realizată de Edward Weston, Blumenfeld, Halsman, Karsh sau Eugene W. Smith.

4. **Tehnica.** Fotografii diferite ale aceluiași subiect pot produce impresii foarte deosebite dacă: prezintă subiectul sub forma unui plan îndepărtat sau apropiat, sînt făcute cu un obiectiv normal, tele sau grandangular; dacă s-a folosit filtru galben, roșu sau albastru; dacă iluminarea a fost frontală, laterală sau din spate; dacă subiectul e redat clar, neclar sau șters; dacă copierea s-a făcut mai închis sau mai deschis, pe hîrtie cu contrast mediu, puternic sau slab. Cu alte cuvinte, în ceea ce privește latura tehnică a realizării unei fotografii, fotograful este liber să aleagă dintr-o mare varietate de mijloace și metode, fiecare producînd un efect specific. Prin urmare, dacă un fotograf știe ce urmărește într-o imagine și dacă este un tehnician competent, el are la dispoziție un surprinzător de înalt grad de control asupra aspectului final al fotografiei sale. De exemplu, dacă dorește, el poate, prin folosirea unui tip de iluminare potrivit, să obțină ca

un subiect închis să apară deschis și invers. Prin alegerea punctului de stație și a unui obiectiv cu o anume distanță focală, el poate determina ca spațiul să apară mai mult sau mai puțin adînc, să controleze dimensiunile și proporțiile relative ale elementelor componente din imagine și să dea fotografiei scara pe care o dorește. Fotografiind cu o viteză de obturație corespunzătoare, el poate să sugereze, să exagereze, să minimalizeze sau să înlăture după voință impresia de mișcare. Și așa mai departe.

În practică, acest înalt grad de control înlătură în mod efectiv anumite restricții aparente, cărora fotograful, în contrast cu pictorul, le este supus, restricții care rezultă din natura tehnică a fotografiatului, dar care pot fi evitate într-o mare măsură prin folosirea diferitelor tehnici.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Indiferent dacă fotografia este sau nu artă, ea este un mijloc de comunicare de sine stătător — egal dar totuși diferit de pictură sau literatură — și, ca oricare altă formă de comunicare, este supusă propriilor sale legi și limite.

Sînt inutile certurile cu privire la acceptarea sau respingerea fotografiei ca formă de artă, ele necontribuind în nici un fel la ameliorarea fotografiilor. Ceea ce este important, pentru că poate duce la realizarea unor fotografii mai de efect, este cunoașterea naturii duale a mijlocului fotografic de exprimare: faptul că cele mai bune fotografii sînt bazate, în proporții aproximativ egale, pe tehnică și pe artă.

Înțelegerea celor de mai sus ar trebui să-i dea fotografului posibilitatea să-și îmbunătățească munca pe trei căi:

1. Prin utilizarea deliberată a aspectelor tehnice ale fotografiei, folosind aparatul pentru a face descoperiri în domeniul viziunii, un fotograf poate să arate lucruri care altfel n-ar putea fi văzute din cauza limitelor ochiului omenesc, contribuind în acest fel la lărgirea domeniului cunoașterii.

2. Prin utilizarea deliberată a aspectelor artistice ale fotografiei, el poate să realizeze imagini care să arate obiecte cotidiene din puncte de vedere noi și stimulatoare, făcîndu-i pe oameni conștienți de frumuseți încă neob-

servate, contribuind la sporirea satisfacțiilor estetice ale vieții.

3. Combinînd aspectele și resursele tehnice și artistice ale fotografiei în oglindirea realității și a vieții, el poate face fotografii emoționante și pline de conținut, care îi ajută pe oameni să se înțeleagă mai bine pe ei și pe semenii lor, popoarele altor națiuni. Astfel, fotograful îl poate ajuta pe om în căutarea înțelegerii universale și a păcii.

O NOUĂ FORMĂ DE ARTĂ

Apropiindu-mă de sfîrșitul analizei asupra fotografiei și evaluînd rezultatele, cred că se poate spune că fotografia este o formă cu totul nouă de artă. Nu un meșteșug, ci o artă. Iată și motivele care mă conduc la această concluzie:

Meșteșugul se bazează pe dexteritate și îndemînare. După cum am încercat să arăt însă, realizarea fotografiilor bune cere *mai mult* decît obișnuita dexteritate și îndemînare: ea cere gîndire, sensibilitate, spirit de observație, fantezie și bun gust. Acestea sînt calități specifice artistului.

Cel care practică meșteșugul este un meșteșugar, un artizan, nu însă, în mod necesar, un artist. Cum realizarea unor fotografii bune cere însușiri artistice, urmează că fotografia trebuie să fie ceva mai mult decît un meșteșug, trebuie să fie o artă. Fotograful bun trebuie să fie și el deci un artist.

Fotografia ar trebui să fie judecată nu după exemplele ei cele mai proaste, ci după cele mai bune. O fotografie slabă, desigur, nu este o lucrare de artă, după cum nici un tablou slab nu este. Dar, în ciuda faptului că există infinit mai multe tablouri fără valoare artistică decît tablouri care sînt bune sau chiar celebre, nimeni nu neagă că pictura este artă. În mod similar, deși procentajul de lucrări slabe față de cele bune poate să fie chiar mai ridicat în fotografie decît în pictură, nimeni nu poate să nege că o fotografie foarte bună este tot atît de emoționantă ca și o pictură foarte bună, cu toate că fiecare ne mișcă într-un fel deosebit. O pictură ne mișcă altfel și decît muzica sau poezia și acest lucru este desigur firesc deoarece pictura, muzica și poezia sînt forme diferite de artă.

Cred că este timpul să se recunoască fotografia ca artă *nu* pentru că doresc să mă măgulesc pe mine și pe ceilalți fotografi, sau pentru

că vreau ca noi să ne simțim importanți ca grup, ci pentru că lucrul acesta este justificat de rezultatele obținute în acest domeniu.

Recunoașterea fotografiei ca formă independentă de artă înseamnă în mod automat, că este supusă propriilor ei legi și limite specifice. Fotografia nu este un substitut pentru pictură, iar fotograful un pseudo-artist care trebuie să-și atenueze inferioritatea imitînd pe cît se poate efectele unor arte superioare. Acceptînd acest lucru și fiind eliberați de obligația de a imita, fotografii s-ar simți mai atrași spre folosirea din plin a caracteristicilor tipice *propriului* lor mijloc de exprimare, vor fi mîndri să fie fotografi.

Recunoașterea fotografiei ca formă independentă de artă presupune, de asemenea, că o imagine bună are valoare artistică. Ca urmare, fotografii vor deveni mai conștienți de faptul că mijlocul lor de expresie nu este rigid, mecanic, ci unul care le permite să-și exprime individualitatea și gîndirea, percepția, fantezia și bunul gust. Ei își vor da seama mai deslușit că personalitatea este mai importantă decît aparatajul, că « a ști cum » este lipsit de valoare dacă nu este ghidat de « a ști ce » și « a ști de ce ». Ei își vor alege scopuri mai înalte și, conștienți de răspunderea lor, vor încerca să dea conținut și înțeles muncii lor. Și, mai departe, își vor da seama că fotografia și pictura, deși egale ca arte, sînt două mijloace de expresie complet diferite — tot atît de diferite ca pictura de muzică sau sculptura de poezie. În timp ce pictorul creează construindu-și compoziția, adăugînd formă lîngă formă, fotograful creează prin selecție și respingere. Unul lucrează prin adunare, celălalt prin scădere, deși la sfîrșit rezultatul este același: condensare, simplificare, organizare, clarificare. Acestea sînt principiile de bază ale artei.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Deși este cea mai tînără dintre toate artele, urmînd propriile ei legi, fotografia este supusă acelorași principii universale și veșnice. Din mediul înconjurător, fotograful culege impresii pe care le evaluează în lumina propriei sale experiențe, a preocupărilor și a personalității sale. Diferențierea, selecția și respingerea preced realizarea fotografiei. Organizarea și clarificarea transformă materia brută într-o formă care prin grafică de alb și negru, putere de sugestie și intensitate dramatică poate să întreacă cu mult impresiile pe care ochiul le-a cules în momentul în care s-a făcut fotografia. Dacă se îndeplinește aceasta, realitatea este transformată în artă.

Partea a 2-a

SUBIECTUL

Cei mai mulți fotografiază subiecte specifice, dinainte stabilite. Întrucît pe fotograf îl interesează subiectul, iar fotografia nu este decît un mijloc prin care se realizează un scop, subiectul însuși devine cel mai însemnat element al imaginii. Toți ceilalți factori care contribuie la realizarea fotografiei — mai ales tehnica și execuția, compoziția și stilul — nu joacă decît roluri subordonate în determinarea semnificației și valorii imaginii.

Cu toate acestea, unii fotografi (în special amatorii) au un mod de abordare cu totul deosebit. Pentru ei aparatul este un mijloc de autoexprimare, iar fotografiile lor vorbesc mai mult despre ei decît despre subiect. În realizarea fotografiilor sînt mînați de același impuls creator care îi îndeamnă și pe pictori să picteze. Și dacă pot să facă fotografii, le este indiferent ce fel de subiecte abordează. Își iau aparatele și pleacă în căutare de subiecte asemenea pictorului care cu șevaletul, pînza și culorile se duce să picteze orice i-ar atrage ochiul și i-ar stimula imaginația.

Deși aceste două moduri de abordare sînt diametral opuse, nici unul nu este *mai bun* decît celălalt. Fiecare poate să ducă la realizarea unor fotografii foarte bune, dar numai dacă sînt îndeplinite două condiții:

Arbordarea trebuie să fie compatibilă cu personalitatea fotografului. Primul mod de abordare este acela al unui fotograf profesionist, un fotoziarist, un documentarist sau un om de știință al cărui scop este să înregistreze sau să strîngă documente fotografice. Al doilea mod este cel al unui artist care caută material pentru muncă creatoare.

O persoană cu înclinații artistice, nevoită să folosească primul mod de abordare se va simți probabil stînjenită în îndeplinirea optimă

a unei sarcini. Acest lucru a fost confirmat în repetate rînduri, cînd fotografi foarte talentați au primit din partea unor reviste sarcina realizării unor imagini cu subiecte speciale. Rezultatul a fost de multe ori falimentar, deși în realizarea propriilor lor idei acești fotografi obțineau rezultate remarcabile.

Pe de altă parte, o persoană care nu are înclinații artistice, folosind al doilea mod de abordare, va cunoaște probabil eșecul pentru că, deși are multă libertate de alegere, nu are suficient spirit de observație pentru a face cea mai bună selecție. Lipsindu-i capacitatea de a recunoaște subiectele adecvate muncii creatoare, urmează de obicei calea celor nesiguri și imită munca altora. Așa se explică afluența de fotografii cu drumuri și pîraie șerpuitoare compuse conform cerințelor academice, cu linii directoare și curbe în formă de S; fotografii în care peisajul e încadrat cu grijă de ramuri, ori apare printr-o poartă; instantanee cu oameni surprinși pe plajă, în poziții ridicole. Dacă astfel de fotografi ar renunța la acest tip de imagini, adoptînd în căutările lor primul mod de abordare, ei ar putea să-și îmbunătățească foarte mult calitatea muncii.

Subiectul trebuie să fie compatibil cu caracteristcile mijlocului fotografic de expresie. El trebuie să se potrivească cu redarea prin mijloace tipic fotografice. Acest lucru este valabil indiferent dacă se alege primul sau al doilea mod de abordare, dacă fotograful este profesionist sau amator, sau dacă el face fotografii dintr-o însărcinare sau numai din plăcere.

Tehnica fotografică modernă este atît de perfecționată și de flexibilă, încît nu mai există aproape nimic care să nu poată fi fotografiat — de la microbi la galaxii. Deși există această deosebită abundență de subiecte adecvate, fotografiile nu sînt totdeauna interesante și emoționante.

După părerea mea, cauzele care determină fotografii plictisitoare și lipsite de rost sînt de două feluri:

Fotograful nu este capabil să trateze subiectul respectiv (posibilitățile și mijloacele pentru lărgirea domeniului de lucru al fotografului vor fi discutate în capitolul despre fotografie).

Subiectul nu este potrivit pentru redarea cu mijloace tipic fotografice sau este lipsit de interes.

SUBIECTE FOTOGRAFICE ȘI LITERARE

În scopul diferențierii și pentru a determina care sînt fotografice și care nu, subiectele pot fi clasificate în două categorii: subiecte fotografice și subiecte literare.

Subiecte fotografice sînt acelea care *au însușiri ce le fac potrivite pentru redarea vizuală*, prin folosirea unor mijloace tipic fotografice.

Subiecte literare sînt acelea care *au însușiri ce pot fi exprimate numai prin cuvinte.*

Pentru a determina dacă un subiect trebuie calificat ca fotografic sau literar, închipuiți-vă că ar trebui să-l descrieți unui orb din naștere. Dacă pentru a-l descrie în mod veridic ați fi nevoiți să menționați însușiri pe care un orb nu le-ar putea percepe decît foarte vag sau de loc — ca, de exemplu, formă, structură, contrast grafic, culoare sau lumină — , atunci subiectul este fotografic, potrivit pentru redare în formă vizuală. Pe de altă parte, dacă reușiți să prezentați subiectul în termeni pe care un orb este în stare să-i înțeleagă (de exemplu, subiectul unei piese de teatru), atunci subiectul este literar și, în mod normal, ar fi greșit dacă s-ar reda sub forma unei fotografii.

În plus, subiectele tipic literare sînt toate subiecte care reprezintă simboluri, subiecte bazate pe relatare. De exemplu, văzut prin obiectivul unui aparat fotografic, monumentul ridicat în cinstea unei bătălii — o statuie mai mult sau mai puțin stereotipă, fără merite artistice, reprezentînd un general călare — este neinteresant și plictisitor. În sine, un astfel de monument este neimpresionant. El este un simbol, interesul rezidînd în primul rînd în ceea ce reprezintă. Un simbol a ceea ce nu poate fi fotografiat, o cauză cîștigată sau pierdută, ecouri de bătălie, moarte și suferință. *Adevăratul subiect* este povestea pe care se bazează monumentul, poveste care poate fi redată numai în cuvinte.

În ciuda celor de mai sus, fotografilor li se cere cîteodată să fotografieze subiecte literare. Deoarece unele reviste ilustrate, pentru a conține cît mai multe informații, trebuie să publice subiecte din multe domenii, cer fotoreporterilor să realizeze imagini cu subiecte literare. Cred că un astfel de subiect este teatrul, mai ales drama. Esența unei drame este conflictul emoțional exprimat prin cuvinte. Ca urmare, dacă este relativ ușor să descrii esența unei piese în cuvinte, este foarte greu, dacă nu chiar imposibil să faci același lucru sub forma unor fotografii.

Desigur, zilnic se fotografiază subiecte literare de către mii de fotografi și aceasta explică, într-o mare măsură, procentajul ridicat de fotografii proaste. Uneori o astfel de încercare poate să se bucure totuși de reușită, după cum dovedește fotoreportajul din *Life* « Mă întîlnesc cu dragostea mea » de Leonard McCombe (13 august, 1951). Rolul fetei a fost jucat însă de o artistă profesionistă. Deși acest reportaj tipic literar a fost frumos și emoționant sub formă de fotografii, cred că el reprezintă o excepție care a reușit mai ales pentru că McCombe nu este numai un artist neobișnuit de sensibil și receptiv, dar și un regizor foarte talentat. Ca regulă, subiectele literare ar trebui totuși să rămînă în domeniul activității scriitorului.

Oamenii, obiectele, lucrurile sînt subiecte concrete. Emoțiile, sentimentele, stările sufletești sînt subiecte abstracte. S-ar părea că numai subiectele concrete pot fi înregistrate cu aparatul fotografic. Într-adevăr, cum s-ar putea fotografia o emoție? Totuși, deși mulți dintre noi nu-și dau poate seama, fotografiem mereu subiecte abstracte. De exemplu, oamenii pe care îi fotografiem au unele emoții, oglindite în gesturile și pe fețele lor. De asemenea, obiectele și evenimentele apar într-o anumită atmosferă, în concordanță cu condițiile în care au fost zugrăvite.

În cadrul unei serii despre mari matematicieni, Alfred Eisenstaedt urma să-l fotografieze odată pentru *Life* pe Oswald Veblen. Unui fotograf obișnuit aceasta i-ar părea o sarcină ușoară: faci un plan apropiat al feții, bine iluminat și clar, și asta este tot. Oare? S-ar obține printr-o astfel de imagine ceva mai mult decît o asemănare fizică? Ar arăta ea cine este, ce face el? Ar arăta ea în mod deslușit că Veblen este unul dintre marii gînditori ai timpului nostru? Desigur că nu.

Acum, priviți pag. 257 ca să vedeți cum a rezolvat Eisenstaedt problema. În primul rînd, observați că el nu a luat un prim-plan al feții, deoarece avea nevoie de spațiu pentru a exprima în chip fotografic natura muncii lui Veblen. Veblen este mai întîi un gînditor. Aceasta presupune liniște și singurătate, iar spațiul gol de pe tablă și din caietul de notițe le sugerează. Ele sînt gata să primească fluxul gîndirii. Problemele de care se ocupă Veblen sînt de o anvergură dincolo de puterea de înțelegere a unui creier obișnuit. El are nevoie de timp și această perfectă relaxare sugerează tocmai simțămîntul de timp fără sfîrșit. Fotografia este reală și foarte convingătoare. Mîna care ține ochelarii pe care Veblen i-a scos pentru a elimina orice i-ar putea stînjeni gîndirea... privirea care pătrunde dincolo de ziduri, contemplînd parcă universul...

Această fotografie este *mai mult* decît doar portretul unui om. Mie îmi sugerează gîndirea mai convingător decît vestita statuie a lui Rodin « Gînditorul ». Este una dintre fotografiile cu adevărat mari și este mare fiindcă Eisenstaedt a reușit să fotografieze o noțiune abstractă: gîndirea. Privind imaginea, aproape orice fotograf o poate analiza și înțelege de ce este bună. Ceea ce face ca un *fotograf să fie bun* este abilitatea, bazată pe cunoaștere, spirit de observație și fantezie. El știe ce să caute și cum să obțină aceasta pe peliculă, *vizualizează fotografia înainte ca ea să fie făcută.*

Unul dintre fotoreportajele celebre, s-ar putea spune chiar clasice, bazat aproape în întregime pe subiecte abstracte este fotoreportajul

lui Eugene W. Smith intitulat: « Medicul de țară » (*Life*, 20 septembrie, 1948). Timp de șase săptămîni, Smith l-a întovărășit pe dr. Ceriani în vizitele pe care acesta le-a făcut în localitățile Kremmling, Colorado și în împrejurimi și a înregistrat nu numai persoane, locuri și întîmplări, dar și simțăminte și stări sufletești, speranțe și dezamăgiri, drame și tragedii oglindite pe fețe îngrijorate, în gesturi și atitudini ale doctorului, surorilor și pacienților. Și, pe ultima pagină a reportajului său, ca în acordurile finale ale unei simfonii, el rezumă într-o fotografie celebră ceea ce a simțit medicul de țară în timpul zilei sale grele cînd, zdrobit de oboseală, retrăiește întîmplările bînd o ceașcă de cafea. Expresia de bunătate și milă surprinsă în această fotografie este extrem de mișcătoare (vezi fotografia de la pag. 262).

O calitate abstractă pe care o recunoaște oricine este sex-appeal-ul. Sexualitatea este una dintre cele mai puternice forțe ale vieții și ignorarea sau negarea ei înseamnă a nega însăși viața. Or, nici un fotograf al cărui subiect frecvent este femeia nu-și poate permite acest lucru, deoarece cele mai multe fotografii cu fete frumoase, dar care nu au sex-appeal, sînt eșecuri.

Cu toate că orice definiție a sex-appeal-ului este tot atît de subiectivă ca și o definiție a frumuseții sau artei, un lucru mi se pare clar: el nu are nimic comun cu nuditatea ca atare. O fotografie reprezentînd nudul unei femei poate să fie total neinteresantă și plictisitoare. Sex-appeal-ul poate fi redat într-o fotografie numai dacă subiectul *apare plin de viață*. După părerea mea, puternicul sex-appeal al lui Marilyn Monroe reieșea, în afară de calitățile ei fizice, din deosebita ei vitalitate. Alte artiste pot avea corp mai frumos, sîni mai mari, talii mai înguste, picioare mai lungi, dar, fiind lipsite de vitalitate, ele nu pot spera niciodată să devină simbolul sex-appeal-ului, așa cum a fost Marilyn Monroe. Mijlocul cel mai sigur de a distruge într-o fotografie senzația de sex-appeal constă în surprinderea unei atitudini artificiale cu fața imobilă și zîmbetul înghețat. Pentru ca fotografiile dumneavoastră să redea această esență a feminității, aveți nevoie de un model cu sex-appeal și, evident, să nu lipsească *bucuria* de a fi femeie.

Desigur, noțiunile abstracte pot fi evocate nu numai de persoane, ci și de obiecte și lucruri. De exemplu, monumentul în cinstea unei bătălii de care am pomenit mai înainte ca reprezentativ pentru un subiect literar poate să-i sugereze unui fotograf amintiri din trecutul său, gîndurile și sentimentele pe care le-a avut ca soldat. Pot oare acestea să fie oglindite într-o fotografie? Da, într-o oarecare măsură, însă numai într-o formă simbolică: dacă monumentul ar fi prezentat ca o siluetă, negru pe fondul unui cer incendiat de asfințit, cu raze de soare pătrunzînd printre nori de furtună; s-ar putea crea astfel o

atmosferă dramatică în care norii întunecoşi ar însemna intensitatea bătăliei, iar razele de lumină victoria aşteptată.

Este evident că însuşirile abstracte nu pot fi fotografiate în mod direct. Ele pot fi însă indicate într-o formă simbolică. De exemplu, cum s-ar putea fotografia singurătatea din spaţiul cosmic? Este imposibil? De loc, după cum dovedeşte fotografia lui Loomis Dean reprezentînd un avion-rachetă (pag. 268). Sarcina era precisă: redacţia revistei *Life* dorea fotografii ale acestui nou tip de avion în zbor. Era sarcina lui Dean să arate că acest avion poate să zboare mai repede şi mai sus decît oricare altul. Lucrul nu era chiar atît de simplu. Se cerea fotografierea unui subiect abstract: zborul cosmic. Ar fi fost uşor ca racheta să zboare aproape de avionul din care Dean fotografia. În acest mod se putea realiza fotografii clare şi detaliate ale avionului-rachetă, însă s-ar fi pierdut cu totul subiectul principal al reportajului. Şi Dean a ştiut să aleagă: menţinîndu-se la distanţă de avionul-rachetă, a făcut ca el să apară mic. A dat astfel imaginii sale proporţii, arătînd racheta ca o pată mică ce traversează imensitatea spaţiului. Ridicîndu-se deasupra norilor, el a lăsat impresia că s-ar fi aflat chiar deasupra atmosferei pămîntului. A folosit contrastul grafic pentru a simboliza intensitatea brutală a soarelui, racheta apărînd strălucitor iluminată pe fondul de vid negru al stratosferei. El a realizat astfel o fotografie care sugerează, cu mare putere, teribila singurătate a zborului în spaţiul interplanetar.

Ca fotograf la *Life* am îndeplinit multe însărcinări al căror succes sau eşec depindea în primul rînd de măsura în care aspectele abstracte puteau fi exprimate în fotografie. Reamintesc mai ales două fotoreportaje — « Sudul în luptă » (*Life*, 6 iulie 1942) şi « Legende americane » (*Life*, 5 februarie 1945) — care depindeau întru totul de simbolizarea unor însuşiri abstracte. În amîndouă trebuia să ilustrez prin fotografii aspecte din istoria şi folclorul american, însă obiectele afiate la dispoziţie în acest scop erau, mai mult sau mai puţin, nesemnificative în sine şi, cîteodată, nu aveau chiar nici o legătură cu reportajul.

Să dau cîteva exemple: în fotoreportajul « Sudul în luptă », una dintre explicaţiile fotografiilor era: *Jackson se trăgea din părţile sudului.* Fotografia care a fost folosită arăta o casă primitivă, de bîrne, din sud, plasată pe un orizont foarte jos şi profilîndu-se pe un cer mohorît de furtună cu raze de lumină care ţîşneau prin spărturile unor nori negri, tiviţi pe margini cu argint. O altă explicaţie: *La Franklin, sudul a pierdut şapte generali:* fotografia cu această explicaţie prezenta o vedere luată de-a lungul galeriei din spatele conacului unde cinci generali confederaţi fuseseră expuşi pe catafalc după bătălie. Pentru această fotografie, realizată imediat după apusul

soarelui, s-a ales anume o tonalitate generală închisă pentru a crea o atmosferă de doliu corespunzătoare, sumbră.

O a treia fotografie trebuia să ilustreze recordul înscrierilor de voluntari în micul cătun din sud, D'Lo. Explicația fotografiei era: *Tinerii din D'Lo au plecat la luptă*. Fotografia, luată din Oficiul poștal din D'Lo, arăta intrarea acestuia și strada din față. Singurele personaje din fotografie sînt doi băieți, între zece și cincisprezece ani, pălăvrăgind lîngă o bicicletă, chiar la intrare. O firmă, *Oficiul Poștal, D'Lo, Miss.*, agățată de tavanul marchizei, este vizibilă deasupra capetelor băieților, localizînd fotografia.

În reportajul « Legende americane » se urmărea ca prin fotografii simbolice să se creeze ambianțe sugestive pentru figuri legendare ca Blackbeard, David Crockett, Paul Bunyan, Judecătorul Roy Bean și alții. Imaginea care a fost folosită în legătură cu Blackbeard, piratul, a fost fotografia unei plaje pustii, aproape de micul golf Ocracoke, N. C., unde fusese una dintre ascunzătorile sale. Singurul obiect din imagine este un fragment dintr-o epavă a unei vechi corăbii cu pînze — o carcasă masivă de lemn, pe jumătate scufundată în nisip — putrezind în soarele arzător, iar în fund, linia albă a spumei valurilor.

Pentru a simboliza povestea lui Joe Hill a fost aleasă o fotografie a închisorii statului Utah din Salt Lake City în care a avut loc execuția. Fotografia a fost luată de sus, prin geamul cu zăbrele al unuia dintre turnurile de pază. Ea prezintă o perspectivă asupra curții închisorii, în prim-plan stă un paznic înarmat și niște pușți, pregătite într-un rastel lîngă o fereastră prin care se vede zidul închisorii unde a fost împușcat Joe Hill.

Viața și legenda lui David Crockett, țintașul, a fost simbolizată printr-un plan apropiat al unei vechi pușți din Kentucky, rezemată de colțul unui vechi bordei, undeva în munții Tennessee.

Scopul fiecărei fotografii din exemplele date mai sus a fost să creeze o stare sufletească receptivă la legendă. În fiecare din ele, subiectul imaginii era oarecum neînsemnat. Efectul fotografiei rezultă mai ales din atmosfera creată prin redarea simbolică a unor elemente abstracte: pustietatea plajei singuratice și semnificația epavei, aspectul groaznic al curții de închisoare și amenințarea puștilor din rastel, poziția vechii pușți din Kentucky, rezemată de peretele bordeiului, ca și cum însuși Crockett ar fi pus-o nu de mult acolo, urmînd a se reîntoarce din clipă în clipă ca s-o ia...

Orice fotografie care merită termenul de artistică ilustrează într-o formă simbolică ceva ce nu poate fi redat direct. Această afirmație poate să cuprindă elementul cel mai evident ca și cel mai subtil, de la plăcerea de a călători în străinătate, sugerată prin afișele vii ale căilor ferate și ale liniilor aeriene, pînă la descrierea emoțiilor.

Fotografii sînt nevoiți mereu să facă față necesității de a sugera elemente abstracte în fotografiile lor. Oricare fotografie bună de reclamă, de exemplu, nu este numai o fotografie documentară a unui instrument sau a unei piese oarecare de mașină, a vreunui articol casnic etc. dar, în același timp, și o simbolizare a unor noțiuni abstracte ca încredere, perfecțiune, durabilitate, siguranță, forță, frumusețe sau oricare altă însușire care poate să-l convingă pe un viitor client să cumpere produsul înfățișat. Gradul în care un fotograf poate să sugereze astfel de elemente abstracte în fotografiile sale arată măsura sensibilității, a priceperii sale artistice, a imaginației și a dibăciei sale tehnice.

SUBIECTE FOTOGENICE ȘI NEFOTOGENICE

După felul în care se potrivesc cu redarea în fotografie, subiectele fotografice pot fi împărțite în două categorii: subiecte *fotogenice*, acele subiecte care au însușiri ce le fac potrivite pentru redarea fotografică și subiecte *nefotogenice*, acelea cărora le lipsesc astfel de însușiri. Fotografii cu experiență preferă, pe cît le stă în putință, primul tip și evită pe cel de-al doilea, știind că nimic nu micșorează mai mult procentul de fotografii bune ca atacarea unor subiecte a căror imagine fotografică decepționează.

ÎNSUȘIRI FOTOGENICE

În general, subiectele pline de vitalitate, neobișnuite sau surprinzătoare au o mai mare posibilitate de a prilejui fotografii interesante decît subiectele care sînt lipsite de viață, comune sau au fost fotografiate prea des. În plus, subiectele care pot fi prezentate în planuri apropiate sînt preferabile acelora care sînt atît de îndepărtate, încît fotograful nu poate să le redea în această formă specială, de un mai mare efect.

Mai jos sînt enumerate zece dintre cele mai însemnate însușiri fotogenice. Cu cît un subiect are mai multe dintre aceste însușiri, cu atît el este mai potrivit pentru redarea fotografică.

Simplitate, ordine, claritate
Contrast puternic, deși nu excesiv
Detalii definite cu claritate
Textură care să dea viață suprafețelor

Formă simplă și îndrăzneață
Contur sugestiv și viu
Desen, ritm, repetarea formelor înrudite
Adîncime sub forma unor linii de fugă
Mișcarea, indicînd vitalitatea și acțiunea
Spontaneitate, dacă subiectul este animat

În plus, dăm mai jos *trei tehnici dintre cele mai potrivite pentru redarea fotogenică a subiectelor*:

Planurile apropiate ale aceluiași subiect dau, aproape fără excepție, imagini mai interesante decît planurile medii sau generale, pentru motivele expuse la pag. 55.

Teleobiectivele redau spațiul cu mai mult efect decît obiectivele normale sau grandangulare, pentru motivele expuse la pag. 211.

Lumina din spate (contre-jour) este cea mai interesantă dintre toate tipurile de iluminare, neîntrecută în crearea unor efecte viguroase și dramatice.

ÎNSUȘIRI NEFOTOGENICE

Este puțin probabil că subiectele statice sau lipsite de viață vor da imagini mai interesante decît subiectele dinamice, pline de vitalitate. Subiectele care se văd prea des în fotografii ar trebui evitate din cauza repetării lor și fiind puțin probabil că ele vor mai atrage pe privitor oricît de fotogenice ar fi.

Analizînd însușirile nefotogenice din lista de mai jos, trebuie ținut minte întotdeauna că, în cazuri excepționale, subiectele avînd astfel de însușiri, care în mod normal sînt nedorite, pot da totuși imagini interesante. De pildă: lumina plată, lipsită de umbre, este de obicei tipul de iluminare avînd cel mai redus efect. Cu toate acestea, pentru anumite scopuri și folosit de un fotograf cu fantezie, acest tip de iluminare, nedorit în mod normal, poate produce efecte deosebit de interesante (vezi pag. 53). Deși autorul este cît se poate de conștient de existența unor astfel de excepții, el sugerează ca începătorul să evite însușirile nefotogenice din lista de mai jos.

Complexitatea și dezordinea. Faptul că aparatul înregistrează tot ce se află în cîmpul obiectivului poate să reprezinte un avantaj, dar și un dezavantaj. Pentru a realiza fotografii bune este necesară o oarecare organizare a elementelor imaginii, deoarece, după cum s-a arătat mai înainte, două dintre cerințele de bază pentru o prezentare grafică de efect sînt ordinea și simplitatea. Totuși, dacă subiectul în sine este prea complex și dacă fotograful nu are posibilitatea de control asupra aspectului și organizării subiectului, s-ar putea să nu fie posibilă îndeplinirea acestor cerințe elementare. Prin urmare, dacă

un subiect este prea complex și prea haotic, el nu merită de obicei să fie reprodus, fiindcă fotografia unui asemenea subiect va dezamăgi.

Lipsa de contraste. În fotografia alb-negru separarea formelor se bazează pe contrastul dintre lumină și întuneric. Totuși, în realitate, separarea formelor rezultă în special din diferențele de culoare. Cu toate acestea, dacă diferite subiecte au fie culori mai mult sau mai puțin identice, fie culori diferite care sînt însă mai mult sau mai puțin egale în ceea ce privește valoarea lor (de exemplu, o pajiște verde sau un cer albastru), cînd astfel de subiecte sînt redate sub forma unei fotografii alb-negru se pierde diferențierea, fiindcă culorile deosebite ca nuanță însă egale ca luminozitate devin tonuri egale de gri. Ca urmare, din cauza lipsei de contraste obiectele se pierd unele în celelalte, se pierde diferențierea și fotografia este un eșec. Din această cauză, astfel de subiecte sînt cu totul nefotogenice. Exemple binecunoscute de asemenea subiecte nefotogenice sînt cîmpurile verzi și pădurile, peluzele și grădinile, mai ales cînd se află sub un cer albastru, senin. Cu toate că sînt plăcute pentru ochi, astfel de subiecte dau cele mai plictisitoare și dezamăgitoare fotografii.

Lipsa de contraste mai poate fi cauzată într-o mai mică măsură însă de o iluminare plată. Aceasta se întîmplă fie cînd lumina lovește subiectul din direcția aparatului, fie cînd lumina este difuzată în mod egal. De exemplu, lumina unei zile cu cer înnorat. În primul caz, de la aparat nu sînt vizibile umbrele deoarece ele cad în spatele subiectului și sînt ascunse de acesta; în cel de-al doilea caz, nu există umbre precise. Absența umbrelor are ca rezultat, în ambele cazuri, lipsa generală de contraste între părțile cele mai luminoase și cele mai întunecoase ale imaginii. Prin urmare, efectul grafic al redării este slab și dacă subiectul însuși posedă contraste relativ reduse, această aplatizare suplimentară a contrastelor produce imagini și mai slabe.

Coloraţia puternică. Subiectele a căror însușire principală o constituie culorile vii, potrivite foarte bine la redarea în color, dau fotografii alb-negru care decepționează. Chiar în cazurile în care coloritul este de o asemenea natură, încît fotograful, cu ajutorul filtrelor de culoare, poate să separe în mod satisfăcător culorile adiacente, atunci cînd le transformă în tonalități de cenușiu (de exemplu: albastru și galben, roșu și verde), dispariția culorii va fi totuși atît de puternic resimțită în redarea alb-negru, încît rezultatul va fi slab. Exemple tipice de astfel de subiecte, care ar trebui fotografiate pe film color, sînt florile și fructele bogat colorate, moda feminină, păsările și insectele colorate, străzile orașului noaptea, cu reclame de neon, cerul apusului de soare.

Vederile generale. Faptul că un subiect este atrăgător nu constituie o garanție că va fi la fel și în fotografie. Acest lucru este valabil nu numai pentru subiectele foarte colorate (redate în fotografii alb-negru), ci și pentru majoritatea vederilor care ne încîntă ochiul cînd privim de pe locuri înalte (indiferent dacă sînt redate în culori sau în alb-negru). În primul rînd, scala de contraste a unor asemenea vederi este de obicei restrînsă și, ca urmare, fotografia apare lipsită de contraste și plată. Dar mai grav este faptul că astfel de fotografii sînt totdeauna supraîncărcate cu detalii și că aceste detalii sînt redate atît de mici, încît își pierd orice importanță. Și, în sfîrșit, astfel de vederi generale sînt de obicei lipsite de un etalon (vezi pag. 222) din care cauză, chiar și peisajele cele mai măreție devin atît de diminuate încît par niște jucării nesemnificative și neinteresante. Dacă un fotograf simte că trebuie neapărat să fotografieze astfel de peisaje deschise, atunci este necesar cel puțin să se intensifice contrastul general prin folosirea unui filtru galben închis sau roșu. În plus, ar trebui să mai fie inclusă în fotografie o parte dintr-un obiect apropiat — de preferință unul cu o siluetă bine definită — pentru a da senzația de adîncime prin contrastul dintre aproape și departe și pentru a crea un șoc grafic prin contrastul dintre tonalitatea deschisă a vederii generale și cea închisă a obiectului apropiat. Cu toate acestea însă, fotograful trebuie să fie pregătit pentru decepția pe care i-o va provoca rezultatul obținut, de obicei mult deosebit de impresia creată chiar de peisaj.

Fundalul nepotrivit. Însuși cuvîntul *fundal* pare să sugereze ceva subordonat, ceva ce nu prea are însemnătate. În realitate, fundalul este unul dintre cele mai însemnate elemente ale fotografiei, este învelișul subiectului. Fără îndoială, cei mai mulți fotografi au auzit de întîmplarea cu ghiveciul de flori care stătea neobservat în spatele unui model frumos, dar care în fotografie părea că răsare chiar din capul drăgălașului model. Nu este o glumă. S-a întîmplat, în variante, de nenumărate ori, aceasta fiind cauza unui mare procentaj de fotografii inutilizabile, care altfel ar fi fost bune.

Un fundal poate fi nepotrivit din două cauze: pentru că tonalitatea lui este prea asemănătoare cu cea a subiectului, sau pentru că este prea neliniștit, agresiv sau încărcat cu amănunte inutile. În primul caz se pierde contrastul dintre subiect și fundal, unul se amestecă cu celălalt și fotografia se aplatizează. În cel de-al doilea, fundalul distrage atenția de la subiectul principal al fotografiei, estompîndu-i conturul și forma. În ambele cazuri, fotograful nenorocos aplică cu succes, fără să-și dea seama, prin-

cipiile camuflajului obținînd ca rezultat o fotografie necorespunzătoare.

Subiecte literare. În esență, subiectele literare de care ne-am ocupat au, printre altele, însemnate calități care pot fi exprimate numai prin cuvinte. Ele sînt fundamental nefotogenice, fiind evident incomplete atunci cînd se redau sub formă de imagini. Exemple tipice sînt piesele de teatru, monumentele, relicvele, locurile istorice, subiectele de genul « aci a avut loc. . . ».

Dacă un subiect literar trebuie să fie redat prin fotografie, este bine ca autorul să se străduiască, pe cît poate, să simbolizeze acele laturi ale subiectului care nu pot fi fotografiate direct (vezi și capitolul despre subiectele abstracte), iar informațiile necesare, care nu pot fi exprimate prin mijloace grafice, să fie suplimentate în explicația care însoțește fotografia.

În afară de cele arătate mai sus, următoarele trei tehnici de redare a subiectului sînt cele mai nefotogenice:

Regia. Mai frecvent decît prin oricare alt mijloc, portrete proaste se obțin, mai ales, prin comenzile tipice: « Stați așa ! », « Zîmbiți, vă rog ! » sau « Nu mișcați ! » *Oamenii se comportă normal numai dacă se simt bine și nestînjeniți,* iar una dintre sarcinile însemnate ale unui portretist este tocmai să-i facă să se simtă bine. La urma urmelor, la ce îi folosesc toate cunoștințele și îndemînarea tehnică dacă fotografiile îi ies rigide și artificiale?

Nimeni nu se poate simți bine dacă este aranjat de un fotograf, mai ales dacă unei atitudini caraghioase îi urmează comenzile: « Stați așa ! » și « Zîmbiți, vă rog ! ». Dacă un fotograf este atît de insensibil încît nu are simțul demnității naturale, al ținutei, al grației sau frumuseții subiectului său, ar fi mai bine pentru el — și pentru publicul său — dacă și-ar folosi « talentele » la subiecte din categoria naturilor moarte care tot « stau așa ».

Falsificarea. Mulțumită progreselor în tehnica fotografică, falsificarea a devenit un obicei la mulți fotografi, deși puțini o consideră ca atare. Falsificarea, după definiția mea, cuprinde orice intervenție artificială în autenticitatea subiectului sau a evenimentului. De exemplu, oricare « fotografie de exterior » care este aranjată și fotografiată în studio este un fals, oricît de natural ar părea rezultatul. Pentru un ochi exersat înșelăciunea este totdeauna vizibilă în felul în care lumina atinge subiectul din mai multe direcții, în transparența exagerată a umbrelor iluminate, în acuratețea modelelor și ordinea de necrezut a decorului. În cadrul *real* din exterior soarele atinge obiectul numai dintr-o *singură* direcție, umbrele sînt puternice, uneori se simte adierea vîntului — într-un cuvînt nu există perfecție. În afară de aceasta, falsificarea include, în fotografiile industriale,

folosirea de manechine în locul adevăratelor muncitoare. Manechinele se recunosc după obrazul prea frumos, machiajul prea studiat, coafura prea perfectă, unghiile prea bine îngrijite. Chiar și folosirea luminii electronice în timpul zilei pentru iluminarea umbrelor, care altfel ar apărea prea întunecoase, poate face ca o fotografie să pară un fals pentru că astfel se neagă natura luminii puternice de soare, care este întotdeauna asociată cu umbre puternice. Desigur, prin aceasta nu vreau să se înțeleagă că folosirea iluminării secundare este echivalentă cu falsificarea. Atîta timp cît efectul ei nu este prea evident și nu se distruge naturalețea, ea reprezintă un mijloc perfect legitim pentru a produce fotografii care să pară naturale. Obiecțiile mele se referă la exagerările exemplificate prin tipul de fotografii care se văd atît de des în reclamele de lămpi electronice, ilustrînd utilitatea iluminării suplimentare. Astfel de umbre supraluminate sînt prea transparente, conțin prea multe detalii și contrastul general al fotografiei este atît de redus, încît lasă impresia de monotonie și lipsă de relief, nemaiexistînd nici un efect natural. În mod evident, aici este — și se vede o falsificare.

După părerea mea, folosirea oricărei iluminări auxiliare care distruge efectul luminii existente constituie o falsificare pentru că denaturează una dintre calitățile cele mai însemnate ale subiectului — atmosfera. Știu că adesea lumina existentă este atît de slabă încît devine imposibilă realizarea unor fotografii perfecte din punct de vedere tehnic. Totuși, dacă este cazul, chiar efectul creat de lumina slabă trebuie să fi produs o anumită atmosferă și a păstra această atmosferă mi se pare mai important decît producerea unui negativ cu multe detalii. Dacă există posibilitatea unei alegeri, eu prefer, fără nici o ezitare, fotografia cu granulație, mai puțin clară, care redă atmosfera specifică locului, decît orice fel de redare curată din punct de vedere tehnic, care însă denaturează atmosfera, neînlocuind-o cu nimic deosebit.

Fotografierea de la distanță prea mare. Probabil că greșeala cea mai răspîndită a fotografului de rînd, mai ales a începătorului, și care nu e de natură tehnică, este aceea de a se plasa prea departe de subiect. El vrea, parcă, să obțină cît mai mult posibil pe fiecare clișeu expus. În exterior, el face vederi generale ale întregului peisaj. Dacă își fotografiază iubita, o pozează lîngă un copac, apoi se retrage la zece metri pentru a fi sigur că o va cuprinde toată în fotografie. Și dacă își mai cumpără încă un obiectiv, în nouăzeci la sută din cazuri, nu va fi un teleobiectiv ci un grandangular, pentru că astfel « pot cuprinde mai mult în fotografia mea decît cu obiectivul normal ».

Rezultatul unei astfel de concepții greșite poate fi rezumat doar prin: prea mult și prea mic. Prea multe obiecte diferite îngrămădite într-un spațiu prea mic concurează în a atrage atenția privitorului. Rezultatul este haotic și confuz.

Remediul e simplu: apropie-te! Sau, folosește un teleobiectiv. Decide care este partea cea mai însemnată a subiectului și apoi concentrează-te asupra ei. Prezintă-l de aproape, mare, în mod pregnant. Nu întotdeauna este necesar sau bine ca un subiect să fie redat în întregime. Adesea, lăsînd la o parte o porțiune se amplifică efectul. După cum am arătat înainte, un plan apropiat al feței unui om produce în general un efect mai puternic decît fotografia întregului corp.

SUBIECTE « INVIZIBILE »

După cum am arătat, în comparație cu posibilitățile fotografiei, posibilitățile văzului omenesc sînt neînchipuit de restrînse. Aparatul, folosit cum trebuie, eventual în legătură cu dispozitive suplimentare și tehnici speciale, poate să ne arate o varietate aproape de necrezut de fenomene care, altfel, rămîn invizibile. De fapt, contribuțiile pe care fotografia le-a adus în viața modernă sînt atît de însemnate încît fără ele întreaga noastră civilizație ar arăta cu totul altfel. Dacă n-ar fi existat fotografia aeriană, filmele cu sensibilizare la razele infraroșii și aparatele Metrogon cu nouă obiective, hărțile noastre ar fi cu mult mai puțin precise și pămîntul cu mult mai puțin cunoscut. Dacă n-ar fi existat fotografia cu raze X (radiografia) și fotomicroscopia, medicina, bacteriologia și biologia ar mai fi încă în faza lor de copilărie. Dacă n-ar fi existat telefotografia și spectroscopia, astronomia n-ar fi progresat prea mult față de timpul lui Galilei. Fără stroboscop și fotografii după principiul Schlieren, oamenii de știință care lucrează în domeniul aerodinamicii și al balisticii s-ar mai chinui cu probleme care au fost de mult clarificate prin metode fotografice. Fără ajutorul fotografiei cu lumină electronică ar fi fost imposibilă studierea fenomenelor rapide din natură sau din știință și industrie. Delicvenții n-ar putea fi prinși atît de ușor și nici falsurile descoperite dacă n-ar exista fotografia la lumină neagră, cu radiații ultraviolete. Și, fără știrile suplimentate cu fotografii, la care se adaugă serviciile telefoto și televiziunea, popoarele lumii ar fi mai puțin bine informate asupra evenimentelor care le influențează viața și, deci, mai puțin bine pregătite pentru a lua hotărîri care să le influențeze viitorul.

Fotografia folosită în mod constructiv și imaginativ devine un mijloc pentru a lărgi orizontul omului. Vă veți putea pune întrebarea: Ce se află dincolo de limitele luminii vizibile? și fotografia vă va da răspunsul prin imagini luate cu radiații invizibile — infraroșii, ultraviolete, raze X — descoperind lucruri pe care ochiul omenesc nu le-a văzut niciodată. Ce se întîmplă cu mingea de golf în momentul în care este lovită? Din nou, aparatul fotografic procură răspunsul, relevînd prin fotografia de mare rapiditate că mica sferă, ca fierul de tare în aparență, se comprimă, luînd forma unei jumătăți de măr. Este oare un tablou celebru veritabil sau o copie foarte iscusită? Este o piesă de mașină bine turnată, fără fisuri interne sau golurile și impuritățile vor cauza, la presiune, spargerea ei, periclitînd vieți omenești? Radiografiile vor elucida cu operativitate îndoielile, confirmînd sau infirmînd autenticitatea tabloului, aprobînd piesa turnată sau condamnînd-o ca rebut. Care este compoziția soarelui sau a unei stele de la o depărtare de multe trilioane de mile? O spectrofotografie, analizată de un specialist, dă răspunsul la aceste întrebări tot atît de precis ca și cînd ar exista la îndemînă, pentru analiză directă, probe din materia lor.

Dacă un subiect este invizibil pentru ochiul omenesc fiind	el poate fi arătat clar sub formă de fotografii folosind
... prea mic	... planuri apropiate, fotomicrografii
... prea îndepărtat	... teleobiective, telescoape
... ascuns de ceață	... fotografierea cu material sensibilizat la raze infraroșii
... prea slab luminat	... expunere lungă
... în întuneric deplin	... lumină electronică cu raze infraroșii
... schimbat sau șters	... fotografierea cu raze ultraviolete
... în mișcare prea rapidă	... expunere rapidă, blitz
... în interiorul altui corp	... radiografii cu raze X.

Numai ultima dintre aceste metode, cea pentru relevarea naturii invizibilului este doar la îndemîna specialiștilor care au acces la instalații complicate și costisitoare. Șapte metode stau la dispoziția fotografului de rînd. Folosirea din plin a posibilităților lor ar trebui să fie o țintă pe care și-o propune orice fotograf dotat cu imaginație, care caută să facă descoperiri noi în domeniul capacităților omului de-a vedea cît mai departe.

Paradoxal, dar unele subiecte nu sînt apte să dea fotografii interesante, tocmai pentru că sînt fotogenice. De ce? Fiindcă *prea mulți* fotografi, după ce au descoperit că anumite subiecte obișnuite au calități foarte fotogenice, le-au fotografiat atît de des încît lumea s-a plictisit să le mai vadă în fotografii.

Subiectele aparținînd acestei categorii, care ar putea fi etichetată « fotogenice dar nerecomandabile », își schimbă popularitatea după un anumit timp. De obicei, un fotograf cu mai mult spirit de observație și cu imaginație inițiază o nouă modă, fotografiind un anumit fel de subiecte într-un fel deosebit. Dacă are succes, nu mai este decît o chestiune de timp pînă cînd preiau și alții stilul lui și îl exploatează pînă la limită. Cu timpul, ideea, bună la origine, este atît de epuizată încît oamenii sînt plictisiți de ea și, în sfîrșit, fotografii o abandonează în favoarea alteia noi.

Lipsindu-le o tradiție proprie, primii fotografi în mod cu totul normal și-au îndreptat atenția spre subiectele clasice ale picturilor din vremea lor. Ei fotografiau mai ales peisaje romantice, scăldate într-o lumină moale și difuză (opera fotografului belgian Leonard Misonne este un exemplu tipic al acestui fel de abordare și mult timp el și-a impus stilul), sau subiecte dulcege și sentimentale de orice fel.

Prima ruptură radicală cu această tradiție fotografică, stabilită încetul cu încetul, a avut loc chiar după primul război mondial. Inspirați de cartea fotografului german Albert Renger-Patsch « Die Welt ist Schon » (« Lumea este frumoasă »), fotografii încep să exploreze posibilitățile aparatului fotografic. Și dacă înainte era necesar ca fotografiile să fie lipsite de contraste și difuze, acum ele trebuie să aibă contraste și să fie clare. Fiecare fotografie trebuia să conțină *textură*. Fotografiile luate « de sus » sau « de jos » au devenit într-atît moda zilei, încît în culmea popularității acestora, nimeni, în afară de cîțiva încăpățînați, nu s-ar fi gîndit la fotografierea vreunui subiect de la înălțimea ochilor. Descoperind frumusețea inerentă a formelor naturale și tehnice, fotografii au început să fotografieze planuri foarte apropiate de plante și scoici, de piese de ceas și plăci de gramofon, roți și biele de locomotivă.

Totuși, cu timpul, această căutare de forme și structuri semnificative a degenerat în curiozități de dragul curiozităților, iar tipul de fotografie « ghici ce este? » devine din ce în ce mai răspîndit (exemplificat prin măriri exagerate de obiecte cotidiene ca gămălii de chibrituri, axul ceasului de mînă, dinți de pilă), iar ideea care stătea la baza curentului « Neue Sachlichkeit » (Noua obiectivitate) a devenit un fel de capriciu.

Cînd s-a declanșat criza din 1928—1930, a avut loc o altă schimbare radicală și fotografii și-au întors atenția de la obiecte la oameni. S-a dezvoltat fotografia documentară. Astfel, fotografia ori avea conținut social, ori dacă nu, nu merita să fie privită de două ori. Dar și această idee, în ciuda unor rezultate foarte impresionante, a degenerat și ea. Cu trecerea timpului, fotografii nu mai observau nimic altceva decît mizeria omenească; nu-și mai îndreptau aproape nici o dată aparatele spre aspectele pozitive ale vieții și, pînă la urmă, au discreditat întreaga mișcare.

Ca și aceste mișcări mai mari care, în mod periodic, au determinat schimbări radicale, un număr de diferite școli minore au influențat, într-o măsură mai mică, dezvoltarea unora care doreau să se consacre fotografiei. Astfel de școli înfloresc în general în jurul personalității unui fotograf proeminent — cîteodată cu, alteori fără participarea lui activă — și sînt formate din grupuri mici, însă adesea fanatice, de discipoli și de imitatori plini de admirație. Bine cunoscută este așa-numita «școală F/64» legată de opera lui Edward Weston și grupul de pictorialiști inspirat de Mortensen, care vede frumusețea supremă în procese fotografice ca: negativul de hîrtie, tehnica abraziunii și oleobromia. Alți fotografi, care au inițiat stiluri noi, sînt Avedon și Blumenfeld. Lucrările urmașilor lui Avedon se caracterizează prin moliciunea high-key-ului, difuzie și neclaritate; lucrările imitatorilor lui Blumenfeld, prin prezența scaunelor din împletitură de sîrmă și a fundalului luminat uniform, care se pierde imperceptibil în tavan, pereți și pardoseală.

Deși majoritatea fotografilor ale căror lucrări au inspirat o școală au adus o contribuție certă și valoroasă la progresul fotografiei, discipolii lor n-au făcut, de regulă, nimic constructiv, în afară doar de faptul că au răspîndit faima maestrului lor. Fiind lipsiți de simțul de observație și de personalitatea artistică a inițiatorului, ei, în general, au imitat doar stilul lui și de cele mai multe ori, l-au exagerat în asemenea măsură, încît mijloacele au devenit scopuri în sine. Desigur, rezultatele erau lipsite de conținut și deveneau adesea fotografii artificioase pe care cineva, pe bună dreptate, le-a etichetat ca fotografii «ei și!».

În fotografie, ca și în oricare alt domeniu, se pot întîlni două tipuri de oameni: creatori și imitatori. Creator este inițiatorul, cel care descoperă gînduri, idei, concepții și tehnici noi; imitatorul le exploatează pe acestea. Și cu toate că un imitator se poate îmbogăți și deveni chiar renumit pe baza unor astfel de imitații, el nu poate simți niciodată acea profundă satisfacție care izvorăște din munca de creație, acel simțămînt de a fi defrișat un teren virgin, de a fi adus o contribuție în cunoaștere.

Din nefericire, majoritatea revistelor și cărților de fotografie încurajează de fapt pe fotografi să imite, indicînd cititorilor exact ce trebuie să facă și cum să procedeze. Desigur, acest lucru este necesar în ceea ce privește tehnicile obișnuite, însă absolut lipsit de valoare dincolo de tehnicile elementare, pentru că puterea de creație poate fi căutată și găsită numai în tine însuți.

În cele ce urmează dau o listă cu unele dintre *cele mai proaste șabloane fotografice care trebuie să fie evitate* de oricine are intenția să realizeze lucrări originale.

Ciudățenii. Vagabonzii, bărboșii, micile colțuri «încîntătoare» (dărăpănate) la țară, cheiurile pescărești la Capul Cod, copii mexicani cerșind, copii dormind cu muște pe obraz.

Contrafaceri. Așa-numitele studii de caracter de bătrîni cu barbă, călugări falși, drapați în pînză de sac, care se prefac că scriu cu pene de gîscă false, bătrîne sbîrcite care se prefac a fi cufundate în rugăciune, naturi moarte cuprinzînd cărți deschise, lumînări, ochelari, «studii» sentimentale de cartiere mizere.

Dulcegării. De la bebeluși la fetișcane, inclusiv fotografii drăgălașe cu cîini și pisici.

Subiectele «ei și!», fotogenice de fapt, nu merită să fie reținute pe peliculă pentru că nu au nici un sens. De exemplu: stive din cutii de conserve și rînduri de scaune goale cu umbre «interesante» (nu pot să înțeleg de ce fotografia unui număr de obiecte plictisitoare este considerată mai bună decît fotografia unui singur obiect!); un colac de frînghie groasă; naturi moarte reprezentînd veselă, farfurii și vase de aluminiu — de fapt, majoritatea naturilor moarte și a aranjamentelor table-top (gen de fotografie realizată pe masă cu miniaturi); nuduri sentimentale, «simboliste», unse cu ulei sau naturale; studii de textură făcute de dragul redării acesteia; compoziții cu tipare de dragul tiparelor.

Șabloane fotografice. Ramura din prim-plan care încadrează vederea îndepărtată; pisicile și lăzile de gunoi; nudurile în profil, ridicînd un braț ca să prezinte profilul sînului; portretele cu lumini încrucișate, cu jumătate din față umbrită, iar părul și urechile cu efecte de lumină; arbuștii acoperiți de zăpadă, arătînd ca niște pitici; fata care adaugă «interes uman» unui peisaj plictisitor; izvorașul înconjurat de zăpadă și acoperit cu un strat de ghiață, care șerpuește spre adîncimea fotografiei; drumul de țară care se compune de-a lungul unei perfecte curbe în formă de S și care nu conduce ochiul spre nici un centru de interes; «frumoase» de pe plajă pozînd bățos în atitudini emfatice, cu sau fără elemente caraghioase de decor ca chitare, scoici imense, oglinzi mari, îngropate pe jumătate în nisip, și animale «amuzante» de cauciuc.

Mijloace de control în fotografie

Fotografiile de pe următoarele șaisprezece pagini ilustrează unele dintre mijloacele de control pe care le posedă fotograful asupra mijloculului lui de expresie.

Tehnica și aplicarea acestor mijloace de control sînt pe larg explicate în text. Indicațiile de pagini leagă imaginile de text și textul de imagini. Nevoia unor astfel de mijloace de control se discută la pg. 183—186, principiile la pg. 187—189.

În afară de cazul în care există alte semnături, toate fotografiile au fost realizate de autorul cărții.

Pînă acum ar fi trebuit să devină evident faptul că, după părerea autorului, alegerea subiectului este una dintre etapele cele mai importante și mai hotărîtoare în realizarea unei fotografii. Din nefericire, prea mulți fotografi, nefiind în mod special interesați într-un anumit tip de subiect, își cheltuiesc eforturile cu subiecte fără sens, banale sau realizate înainte de către alții de nenumărate ori. Uneori înțelesul este ascuns și trebuie descoperit. Îmi aduc aminte de revelația pe care am avut-o în timpul proiectării filmului lui Robert Flaherty, *Pasiunea Sf. Matei*. Acest film este compus în întregime din planuri apropiate de picturi medievale religioase, selecționate pentru a ilustra viața lui Christos, așa cum era ea concepută de artiștii medievali. Mai înainte, consideram pictura religioasă ca fiind o artă, în sensul unui lucru aparte și aproape opus *vieții*. Cît greșisem! Relevate de planurile apropiate, montate cu măiestrie de Flaherty, prezentate în secvențe logice, aceste picturi, foarte realiste, emoționante și frapante în același timp, au prins deodată viață și s-au încărcat cu un puternic conținut: un documentar despre viețile oamenilor. Gesturile și expresiile, răutatea și cruzimea gloatei ca și seninătatea, pasiunea, dragostea, mila și desperarea erau oglindite pe aceste fețe! Exista înțeles în fiecare trăsătură de pensulă, în fiecare amănunt, în fiecare culoare și, brusc, deși văzusem multe din aceste picturi înainte, am început, pentru prima oară să le văd cu adevărat.

Astfel de momente sînt experiențe prețioase în viață. Se ridică parcă un văl, orizontul se lărgește și te simți atunci un altul, mult îmbogățit.

În esență, a alege subiectul înseamnă de fapt a vedea nu numai cu ochii, ci și cu mintea. Să vezi în mod creator, imaginativ... Să vezi într-un subiect ceva ce trebuie fotografiat, ceva ce nimeni n-a arătat înainte. Un sens nou, o noțiune nouă, un punct de vedere nou, descoperit cu puterea imaginației.

Imaginația este posibilitatea de a crea a minții. Este forța care îi dă romancierului posibilitatea de a-și inventa personajele și întîmplările și de a țese materialul povestirii sale. În fotografie, imaginația îi dă fotografului posibilitatea să vadă în mod diferit și să realizeze imagini care sînt originale din punct de vedere al concepției. Îmi vine în minte comparația între o foaie albă de hîrtie în mașina de scris și filmul virgin din aparatul de fotografiat. În ambele cazuri, trebuie să se creeze o interpretare subiectivă a unei teme și să fie transferată pe o suprafață goală, astfel ca cititorul sau, respectiv, privitorul să poată participa pe măsura puterii sale de înțelegere și a sensibilității sale la opera creată și să ia parte la cele simțite de artist.

Intensitatea și înclinațiile imaginației unui fotograf se reflectă cu fidelitate în fotografiile sale. Lipsa de imaginație se exprimă prin fotografii de serviciu, cu subiecte banale și comune. Pe de altă parte, lucrările unui fotograf cu imaginație se disting prin discernămînt în alegerea subiectelor, originalitate în abordare, bun gust și curaj în tratarea și prezentarea materialelor sale.

Este o strînsă legătură între imaginație și personalitate. Nu există doi oameni care să fie capabili să obțină prin imaginație două rezultate cu totul identice. Nu totdeauna imaginația este de natură artistică. Adesea, ea se manifestă sub forma inventivității în domeniul tehnicii. Acest dualism este foarte evident în fotografie, acest mijloc de expresie bazat în parte pe artă, în parte pe tehnică. După părerea mea, Blumenfeld, Cartier-Bresson și Ernst Haas sînt, prin excelență, fotografi cu imaginație, pe cînd alții, ca de exemplu Mili, Vishniac sau Goro, îi reprezintă pe acei fotografi a căror imaginație se manifestă în primul rînd sub forma ingeniozității tehnice. Desigur, o astfel de clasificare este inevitabil simplistă, ea arătînd doar că la acești fotografi predomină forța imaginației fie în domeniul artei, fie în cel al tehnicii. *Nu* înseamnă că talentele și realizările lor se limitează în mod exclusiv la una singură din aceste sfere.

Este firesc ca această dualitate a imaginației să-și manifeste efectele în fotografie, unde influențează în mod special alegerea subiectului, a diferitelor mijloace și metode de exprimare. Pe fotografii cu imaginație artistică îi vor atrage mai ales subiectele cu un puternic caracter emotiv și metodele de redare simple și directe. Fotografii cu imaginație tehnică vor folosi cu deosebire procedee și tehnici ingenioase ca

lămpi electronice, teleobiective, fotomicrografie, filme sensibilizate la raze infraroșii sau posibilitățile luminii polarizate. O astfel de clasificare nu este menită să judece meritele fotografului sau metodele pe care el le folosește. Nici unul dintre grupuri nu este în vreun fel superior celuilalt. Lucrările ambelor grupuri sînt tot atît de importante. Ele sînt doar deosebite. Valoarea unei fotografii rezidă totdeauna în rezultatul ei; mijloacele speciale folosite pentru realizarea fotografiei nu-l interesează pe privitor, în afară de cazul în care el are vreun interes ca specalist.

Fotografii realizează anumite subiecte care le-au fost repartizate, sau sînt liberi să-și aleagă subiectele fotografiilor lor. În primul caz, desigur, posibilitățile de alegere a subiectului sînt sau limitate (dacă există posibilitatea unei alegeri între mai multe subiecte care se potrivesc cu sarcina primită), sau nu există de loc. În astfel de condiții, fotograful trebuie să încerce să obțină cele mai bune rezultate, deși își dă seama că ele nu vor fi niciodată strălucite. Singura lui consolare este că răspunderea pentru felul în care va ieși fotografia este împărțită, cel puțin în parte, cu redactorul sau clientul care i-a dat comanda.

Acei fotografi care au libertatea să aleagă atît subiectul cît și forma finală de prezentare sînt, desigur, singurii răspunzători pentru lucrările lor. În ceea ce privește alegerea subiectului acești fotografi pot fi împărțiți în două grupe: acei care sînt interesați de anumite subiecte și știu ce doresc să fotografieze (cu toate că la început nu știu *cum* să fotografieze) și acei care doresc să facă fotografii însă încă nu s-au hotărît ce fel de subiecte să fotografieze. Cele ce urmează își propun să-i ajute pe fotografii din a doua grupă să facă o alegere potrivită.

În legătură cu o astfel de alegere, fotograful are două posibilități fundamentale:

Aparatul fotografic poate fi folosit ca un instrument științific pentru o redare documentară, obiectivă a lumii în care trăim.

Aparatul fotografic poate fi folosit de către artist ca o unealtă pentru exprimarea unui comentariu subiectiv și interpretarea celor ce se află în jurul fotografului.

Este important faptul dacă fotograful are înclinații predominant tehnice sau artistice. În general, cel mai bine este ca el să folosească aparatul în concordanță cu numai una din aceste metode de abordare.

APARATUL FOTOGRAFIC CA INSTRUMENT ȘTIINȚIFIC

Întrebarea cea mai importantă este ce subiect îl interesează pe fotograf. În legătură cu aceasta, el poate alege din trei grupuri:

oameni, subiecte din natură, munca și lumea omului. Expunerea sumară de mai jos — inevitabil foarte scurtă și incompletă — enumeră telegrafic unele dintre cele mai importante subiecte și domenii care aparțin fiecărui grup.

Oamenii. *Arheologie* — studiul culturilor din trecut. *Antropologie și etnologie* — studiul oamenilor de azi, rase, culturi și relații sociale. *Ceremonii religioase* — de la vrăjitorie la creștinism. *Costume, folclor, dansuri, sărbători.*

Subiectele din natură. *Zoologie* — lumea animalelor. Mamifere, păsări, reptile, amfibii, pești, insecte și păianjeni — o lume deosebită, fabuloasă, forme stranii și frumoase, comportări fascinante care întrec imaginația. Frumusețea structurală a scoicilor. Varietatea de necrezut a formelor inferioare de viață. Lumea minunată dezvăluită la microscop, accesibilă chiar și fotografului mijlociu (un instrument de ocazie, utilizabil în fotomicroscopia obișnuită costă mai puțin decît un aparat bun de format mic).

Botanica — lumea plantelor. Culoarea și forma florilor și a fructelor. Mijloacele pe care le folosesc plantele pentru a se apăra de dușmani, arșiță, secetă și furtună. Mijloacele fabuloase pe care le folosesc plantele pentru a-și împrăștia semințele. Frumusețea structurii plantelor și a semințelor.

Geologia — studiul pămîntului și al rocilor. Munții și șesurile, rîurile, lacurile, marea. Acțiuni atmosferice și eroziuni. Precizia geometrică a formei cristalelor.

Științele — astronomie, fizică, chimie, biologie, meteorologie. Domeniul cercetătorului, descoperitorului, pionierului, creatorului lumii de mîine.

Munca omului. Tehnica și arta. Fabricația și producția. Cuptoare, uzine metalurgice, șantiere navale, uzine de tot felul. Organismul complex al orașului — circulația, comerțul, aeroporturile, porturile, marile gări; trenuri și locomotive, automobile, vapoare și avioane. Drumuri și poduri, case și cămine. Piesajele modificate de oameni — cîmpuri arate și semănate, recoltarea. Baraje, mine, cîmpuri petrolifere. Ferme, sate și orașe.

APARATUL CA UNEALTĂ A ARTISTULUI

Din nou prima întrebare ar trebui să fie: Ce tip de subiecte îl interesează pe fotograf? În acest domeniu, alegerea se poate face între trei grupuri de subiecte fundamental deosebite:

Oameni.

Interpretarea simțămintelor și a stărilor sufletești.

Crearea de fotografii care reflectă concepția artistului despre frumusețe, armonie, relația spațială dintre diferite obiecte, interacțiunea dintre lumină și formă și genul de fotografii care, din lipsa altui termen, sînt cunoscute ca fotografii experimentale. Din nou, lista de subiecte de mai jos este inevitabil scurtă și incompletă.

Oamenii. Interpretarea lumii emoționale a omului în timp de pace și de război. Lucrurile pe care oamenii le fac în viața cotidiană. Oamenii la muncă și la odihnă. Drama, tragedia și bucuria vieții.

Interpretarea simțămintelor și a stărilor sufletești. Acesta este domeniul fotografiei simbolice. Cîteva exemple au fost deja discutate. Subiectul în sine nu este nimic mai mult decît un mijloc care îi dă posibilitate fotografului să sugereze într-o formă vizuală elemente abstracte, imposibil de descris în mod direct, cum ar fi dragostea, ura, violența, frica, desperarea. Anumite stări sufletești: singurătate, tristețe, mulțumire, magia crepusculului și misterul nopții. Puterea elementelor, imensitatea universului, neînsemnătatea și gloria omului.

Concepții artistice și fotografii experimentale. Aci este domeniul artistului creator și al experimentatorului de mijloace și tehnici de exprimare grafică. Nu are de loc importanță natura însăși a subiectului, atîta timp cît îi permite fotografului să-și realizeze concepțiile despre relațiile spațiale dintre diferite obiecte și compozițiile sale de lumini și umbre, linii, volume și forme. Fotografiile de acest fel sînt foarte deosebite de tipul obișnuit de fotografie, de obicei sînt stimulatoare, adesea controversate și luate în rîs de fotografii mai conservatori — cu toate că multe dintre procedeele și tehnicile dezvoltate de fotografii creatori sînt, pînă la urmă, acceptate și folosite de ei ca un lucru foarte obișnuit. Unele dintre procedeele și tehnicile dezvoltate în crearea acestui fel de fotografie expresionistă sînt: contrastul puternic și grafic între alb și negru pur, neclaritatea și granulația controlată, procedeul basoreliefului, reticulația controlată și solarizarea, expuneri și copieri multiple, fotograme fără aparat de fotografiat.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Avînd în vedere numărul imens de subiecte fotografice interesante, destul de diversificate pentru a se potrivi cu preocupările oricui, este greu de înțeles de ce atîția fotografi amatori își irosesc timpul și energia cu subiecte fără sens. Faptul acesta devine evident pentru oricine, cînd răsfoiește paginile revistelor de fotografie sau vizitează expozițiile cluburilor fotografice. O scuză auzită este aceea că amatorii nu au nici aparatura necesară a

profesionistului, nici prilejurile acestuia de a întîlni subiecte interesante. Această afirmație nu este de loc adevărată. În ceea ce privește aparatura, mulți amatori posedă aparate și accesorii mai scumpe decît unii dintre cei mai renumiți fotoziariști. Chiar și în multe dintre ramurile mai specializate ale fotografiei, amatorii și profesioniștii folosesc același tip de aparatură de bază. Numai în anumite reportaje de mare specialitate, care sînt o excepție chiar și pentru profesioniști, amatorii sînt handicapați de lipsa accesului la aparatura corespunzătoare.

În plus, unele dintre cele mai frumoase și emoționante fotografii realizate de profesioniști reprezintă oameni și întîmplări din viața de toate zilele, subiecte care sînt și la îndemîna amatorului obișnuit. Pe de altă parte, multe fotografii cu subiecte accesibile numai profesioniștilor — personalități publice, celebrități, chiar și vedete de cinema — sînt foarte plictisitoare: strîngerea de mînă, zîmbetul convențional, poza stereotipă . . .

Ceea ce urmăresc unii în fotografie se poate compara cu ceea ce urmăresc alții în lectura lor: unii se mulțumesc să citească în ziare rubricile de cancanuri și comics-urile, în timp ce pe alții îi interesează ce se întîmplă în jurul lor și vor să afle ce se petrece în lume. În fotografie, unii se mulțumesc să-și aranjeze diferite obiecte și decoruri pe masă, pe cînd alții își iau aparatele în locurile cele mai îndepărtate și fotografiază din necesitatea de a împărtăși și altora cele aflate.

Oricînd este posibil ca fotograful să realizeze un subiect dat, fie în color, fie în alb-negru, cu condiția să aibă aparatul și priceperea necesară. Nici unul dintre aceste mijloace de exprimare nu este, *ipso facto*, superior sau preferabil celuilalt. Se pune totuși o întrebare: Cînd un subiect trebuie să fie fotografiat în color și cînd în alb-negru?

Răspunsul la această întrebare precum și hotărîrea care se ia ar trebui să fie tot atît de importante pentru fotografi ca și pentru redactorii sau clienții care comandă fotografii. Alegerea unuia sau a celuilalt dintre mijloace se face în funcție de următoarele considerente:

— Întrucît colorul este mult mai scump decît alb-negru, se justifică diferența?

— Chiar dacă prețul de cost nu constituie o problemă, poate fi folosită fotografia color?

— Care va da rezultate mai bune din punct de vedere artistic, colorul sau alb-negru?

Pentru a se putea da un răspuns potrivit la aceste întrebări, trebuie să se țină seama de două aspecte: cel practic și cel artistic.

CONSIDERENTE PRACTICE

Doi sînt factorii cărora trebuie să li se dea atenție: costul și scopul. Pe întregul parcurs, de la prețul peliculei pînă la tipar, fie că este vorba de măriri color sau de reproduceri în patru culori, colorul este mai scump decît alb-negru.

A ține seama de cost este important pentru oricine intenționează să-și vîndă fotografiile sau să le folosească la ilustrarea propriilor

articole sau cărți. La ce bun cel mai fin diapozitiv dacă nu poate fi utilizat, reproducerea lui costînd prea mult?

Pe de altă parte, fotografii care lucrează în color numai pentru vizionare sau proiecție directă — fie pentru uzul lor personal fie pentru a ilustra conferințe — nu trebuie să se preocupe de costul reproducerii. Deși filmul color este mai scump decît materialul alb-negru, dacă este utilizat în scopul vizionării sau proiectării directe, o parte din acest cost suplimentar poate fi scăzută, nefiind nevoie de copii. Din acest punct de vedere, spre deosebire de negativul alb-negru, un diapozitiv color este un produs finit.

Un alt factor însemnat este costul producerii anumitor fotografii în culori. Deși orice subiect care poate fi fotografiat în alb-negru poate fi fotografiat și în color, s-ar putea să rezulte cheltuieli atît de disproporționat de mari, încît întregul proiect să devină irealizabil. Aceasta se întîmplă mai ales în cazurile în care, din cauza sensibilității mai reduse a materialului color, este necesară foarte multă lumină artificială la locul fotografierii, pentru a garanta clișee bine expuse. Subiecte tipice de acest fel sînt interioarele de uzină, arenele, vederile generale la reprezentațiile în interior etc.

În sfîrșit, scopul căruia îi este destinată o fotografie poate să decidă dacă subiectul să fie realizat în culori sau alb-negru. De exemplu, dacă o imagine va fi folosită într-un ziar, într-o carte sau o broșură care se tipărește numai în alb-negru, sau pentru a fi transmisă prin telefoto, va fi nevoie desigur numai de alb-negru. Deși este posibil întotdeauna să se facă o copie alb-negru de pe un diapozitiv color, totuși calitatea unei astfel de copii este, în general, mai slabă decît o copie făcută direct de pe un negativ alb-negru.

CONSIDERENTE ARTISTICE

În esență, a alege între alb-negru și color înseamnă o alegere între o formă de redare mai abstractă și una mai naturală. Nici una nu este preferabilă *per se* și nu are rost să se compare cele două mijloace de expresie în mod critic, în afară de cazul în care se urmărește scopul de a determina, într-un anumit ansamblu de date, care dintre cele două este mai potrivită pentru redarea unui anumit subiect.

Orice comparație de acest fel trebuie să țină seamă de următoarele trei puncte, strîns legate între ele:

Cît de importantă este culoarea pentru caracterizarea subiectului? Datorită unei perioade de peste o sută de ani de fotografie alb-negru sîntem atît de obișnuiți cu redarea în tonuri de gri încît, în mod cu totul normal, lipsa culorii într-o fotografie nu ne provoacă dificultăți

de înțelegere a subiectului. De fapt, cîteodată, poate să se întîmple chiar contrariul. De exemplu, la un portret alb-negru redarea apare mai naturală și portretul va fi acceptat cu mai mare ușurință decît un portret în culori la care tonurile pielii sînt ușor denaturate. De asemenea, fotografia alb-negru a unui peisaj cu contraste și efecte grafice provoacă adesea o impresie mai puternică decît fotografia color a aceluiași subiect care, deși mai naturală, sau poate tocmai din cauza aceasta, pare insipidă și banală.

Pe de altă parte, nici o fotografie în alb-negru a unei flori, a unui fluture, a unei păsări cu colorit viu, a cerului incandescent la apusul soarelui nu poate vreodată să rivalizeze cu o bună fotografie color a acestor subiecte. La asemenea subiecte culoarea este o însușire prea importantă pentru a o exclude fără prejudicierea serioasă a efectului imaginii.

Dacă culoarea este una dintre cele mai însemnate însușiri ale subiectului, atunci, desigur, redarea acestuia în alb-negru ar fi cu mult mai puțin inteligibilă, semnificativă și completă. În astfel de cazuri, culoarea este nu numai justificată, dar devine o necesitate pentru crearea celei mai bune forme de reprezentare. Pe de altă parte, dacă culoarea este mai mult sau mai puțin incidentală, dacă subiectul ar fi putut tot atît de bine să aibă altă culoare, sau dacă conturul și forma sînt mai importante decît culoarea pentru caracterizarea subiectului, atunci, desigur, redarea în alb-negru va produce o impresie mai puternică, deoarece calitatea ei mai abstractă îi dă posibilitatea fotografului să creeze efecte deosebite din punct de vedere artistic.

Culoarea naturală, sau alb-negru abstract? Numărul de subiecte care apar mai bine în culori este relativ mic în comparație cu numărul mare de subiecte care se pot fotografia atît în culori cît și în alb-negru. Pentru a decide dacă să fotografieze astfel de subiecte în culori sau în alb-negru, fotograful trebuie să hotărască dacă dorește să realizeze imagini care sînt naturale sau, mai ales, abstracte. Acest lucru, la rîndul său, depinde de scopul fotografiei și de caracteristicile subiectului pe care îl are în față.

Scopul unei fotografii poate fi ilustrarea sau interpretarea. În cazul ilustrării, funcția principală a imaginii este să descrie subiectul cu toate caracteristicile lui — incluzînd, desigur, și culoarea — cît mai exact posibil din punct de vedere tehnic. Evident, în astfel de cazuri este preferată o fotografie în culori uneia alb-negru.

Pe de altă parte, dacă interpretarea este mai importantă decît ilustrarea se preferă, în general, fotografia alb-negru celei color. Fotografia alb-negru îi oferă fotografului o mai mare libertate în alegerea simbolurilor artistice pentru acele caracteristici ale subiectului care trebuie interpretate, nefiind posibilă o descriere directă a

lor: putere, forță, tristețe, tragism — caracteristici care pot fi cel mai bine sugerate cu ajutorul unui alb-negru puternic, grafic, cu contraste și suprafețe întunecoase.

După cum am mai arătat, subiectul unei fotografii poate să fie ceva concret sau o trăsătură abstractă. În primul caz, caracterul de bază al fotografiei ar trebui să fie realist, pe cînd în cel de al doilea caz trebuie neapărat să fie în esență abstract. Prin urmare, în afară de orice alte considerente, de regulă (fiindcă există și excepții) prima categorie de subiecte se potrivește mai bine cu redarea în culori, iar cea de a doua, cu o tratare în alb-negru. Desigur că, după caz, același subiect poate fi conceput în oricare din cele două moduri, fiecare necesitînd o tratare diferită. De exemplu, fotografia unui anumit peisaj poate fi concepută ca un portret al acestuia, în care caz este indicată o tratare naturală. Sau, peisajul este doar un vehicul care îi permite fotografului să exprime în formă simbolică noțiuni ca vastitatea întinderilor sau atmosfera plăcută a unei seri de vară. În acest din urmă caz fotografia alb-negru, mai abstractă, se pretează mai bine la obținerea unui rezultat mai expresiv.

Poate colorul să dea rezultate tehnice bune, sau rele? Chiar dacă concluzia celor două paragrafe anterioare indică folosirea colorului pentru un subiect anume, totuși ar fi recomandabilă o tratare în alb-negru fiindcă, deocamdată, filmul color mai prezintă încă unele dezavantaje. După cum se explică și în altă carte a aceluiași autor, filmele color dau rezultate satisfăcătoare numai în condiții speciale. Dacă aceste condiții nu sînt îndeplinite, redarea în culori apare cu distorsiuni mai mari sau mai mici și o fotografie cu culori debalansate este de obicei inferioară unei fotografii alb-negru bune.

Redarea în culori apare cu distorsiuni mai ales în următoarele condiții:

— dacă iluminarea diferă de cea pentru care este balansat filmul color;

— dacă contrastele subiectului sînt excesive;

— dacă culorile subiectului nu sînt saturate, adică predomină culori pale și nuanțe pastelate.

Cînd avem de-a face cu una sau mai multe din aceste condiții, se recomandă ca în afară de fotografia în culori să se facă și una în alb-negru, ca o măsură de siguranță pentru cazul în care cea color nu a reușit în mod satisfăcător. Cînd rezultatele sînt dubioase, luarea unei hotărîri devine mai ușoară dacă se analizează natura subiectului; dacă acesta este făcut de mîna omului, atunci un grad destul de mare de distorsiune a culorilor nici nu va fi descoperit probabil de privitorul fotografiei, deoarece obiectele făcute de mîna omului pot avea orice colorit. În mod similar, dacă subiectul face parte dintr-o categorie

care nu e prea familiară privitorului (de exemplu, o plantă sau o pasăre tropicală rară), este posibil ca și de astă dată distorsiunea coloristică să treacă neobservată, privitorul neavînd nici un etalon de comparație. În astfel de cazuri, chiar și în condițiile nefavorabile pe care le-am menționat mai sus, se poate încerca redarea în culori fără prea multe riscuri de nereușită.

Pe de altă parte, dacă subiectul este cunoscut privitorului, chiar și devierile mici de la culoarea naturală vor fi descoperite, iar fotografia va fi respinsă ca fiind nenaturală. Cele mai dificile din acest punct de vedere sînt fotografiile cu oameni, în special portretele, deoarece provoacă obiecții chiar și la cele mai neînsemnate devieri de culoare de la tonurile normale ale pielii. Alte subiecte de acest fel sînt: frunzișul verde, cîmpurile și livezile verzi, cerul albastru senin și subiectele de culoare albă sau cenușie. Dacă astfel de subiecte trebuie fotografiate color, fotograful își va lua măsuri suplimentare de precauție pentru a asigura o redare corectă a culorilor, iar dacă condițiile fac dubioasă redarea în culori atunci, în plus (dacă este posibil), să facă și o fotografie alb-negru.

Deşi nu există reguli fixe pentru crearea unor fotografii artistice de efect se pot da totuşi sfaturi fotografilor începători cu privire la mijloacele şi tehnicile cele mai potrivite pentru obţinerea unor rezultate satisfăcătoare. În legătură cu aceasta, distingem trei categorii de subiecte şi domenii:

Subiecte dinamice (animate)
Subiecte statice (neanimate)
Cazuri speciale

SUBIECTELE DINAMICE

Subiecte şi domenii tipice care reprezintă acest grup:
— Oamenii, inclusiv portretele-instantaneu
— Fotografia de acţiune, inclusiv oamenii la muncă şi în timpul liber
— Fotografia de război
— Animalele, inclusiv cele sălbatice

Caracteristica principală a subiectelor aparţinînd acestui grup este mişcarea şi schimbarea. De exemplu, expresia feţei se modifică în mod aproape constant, cu atît mai rapid cu cît conversaţia devine mai animată (de exemplu, în cursul unui interviu), cu cît momentul este mai dramatic (spectatorii la un meci, într-o sală de tribunal), cu cît situaţia este mai plină de tensiune (atleţii în timpul unei competiţii, un acuzat la judecată). Gama de reacţii reflectate pe feţe şi prin gesturi se schimbă în mod continuu şi este aproape nelimitată, iar dacă un fotograf doreşte să-l facă pe privitor să se simtă ca şi cum ar

participa la un anumit eveniment, sau că este martorul unei anumite emoții, atunci neapărat trebuie surprinse astfel de fotografii.

Acest lucru este valabil ori de cîte ori e vorba de mișcare, schimbare sau acțiune. Acțiunea implică mișcare și, ca modelul dintr-un caleidoscop, înfățișarea evenimentelor nu se repetă niciodată exact în același fel. Dacă subiectul este, de exemplu, o cursă automobilistică, circulația într-un oraș, o turmă de oi care paște, un meci de box sau de fotbal, un grup de copii care se joacă sau, pur și simplu, doi oameni care stau de vorbă, niciodată două momente nu vor fi la fel în ceea ce privește înfățișarea subiectelor. Întotdeauna aranjamentul, juxtapunerea, suprapunerea sau formele vor fi diferite. În fotografia animalieră, de exemplu, ore, zile și chiar săptămîni de pregătiri laborioase, pînda sau așteptarea răbdătoare nu vor crea decît un singur moment hotărîtor cînd așezarea, terenul, lumina, fundalul și atitudinea sînt întocmai cum trebuie. Dacă fotograful nu realizează imaginea în acel moment toate pregătirile au fost inutile, pentru că s-ar putea să nu se mai întîlnească niciodată cu un astfel de prilej.

Fotografii pot aștepta să realizeze imagini dramatice cu subiecte dinamice numai dacă îndeplinesc două condiții:

1. Momentul hotărîtor trebuie să fie sesizat. Pentru a surprinde această clipă decisivă, cea mai mare atenție a fotografului trebuie să fie concentrată asupra acțiunii sau evenimentului care formează subiectul imaginii sale. Acest lucru presupune putere de percepție, vioiciune și, în anumite cazuri — de exemplu, la fotografiile de sport sau animaliere — familiarizarea cu regulile disciplinelor respective sau cu obiceiurile animalelor.

2. Aparatul trebuie să-i permită fotografului să lucreze cu cea mai mare rapiditate. Pentru aceasta el trebuie să fie ușor, mic, simplu de mînuit. Ar trebui să mai fie și discret (să aibă cît mai puține suprafețe lucioase), echipat cu un obiectiv luminos, un obturator capabil de timpi foarte scurți și o rezervă mare de filme. Aceste cerințe sînt satisfăcute cel mai bine de aparatele de 35 mm, aparate de mare precizie dintre care Leica, Contax, Canon, Alpa, Nikon și Pentacon (acum Hexacon) sînt cele mai cunoscute. Manipularea acestor aparate este atît de simplă, încît foarte repede devine aproape automată, lăsînd atenției fotografului libertatea să se concentreze numai asupra subiectului.

Secretul realizării unor fotografii bune cu subiecte dinamice este *starea de pregătire.* Fotograful trebuie să anticipeze momentul culminant astfel încît să fie gata să-l înregistreze atunci cînd are loc. Multe fotografii interesante de acțiune despre care se spune că s-ar datora norocului sînt de fapt rezultatul unei anticipări inteligente din partea

fotografului. Acesta, bazîndu-se pe experiența anterioară și pe o cercetare atentă a scenei unde se va petrece evenimentul, anticipează în mod corect locul sau momentul acțiunii culminante. Majoritatea celor care fotografiază pe viu își dezvoltă cu timpul un al șaselea simț. În plus, ei reglează dinainte elementele de control ale aparatului (diafragma, obturatorul, distanța) și, astfel, cînd apare momentul hotărîtor ei sînt deja pregătiți.

SUBIECTELE STATICE

Subiecte tipice reprezentînd acest grup sînt:

— peisajele, inclusiv copacii, grădinile, florile, clădirile și interioarele;

— obiectele făcute de mîna omului, de la artă la industrie;

— portretele formale și fotografiile de modă, regizate;

— naturile moarte și reproducerile.

Caracteristica generală a subiectelor care fac parte din această grupă este imobilitatea, lipsa de mișcare. Prin urmare, fotograful poate să lucreze pe-ndelete și să acorde mai multă grijă problemelor de tehnică fotografică decît atunci cînd fotografiază subiecte în mișcare. Acest factor al timpului are în plus diferite avantaje. Printre altele, îi dă posibilitatea să lucreze cu aparate de format mare (preferința mea este aparatul 9/12), ale căror negative necesită o mărire proporțional mai redusă și, prin urmare, dau copii mai clare cu o definiție mai precisă și cu valori tonale superioare negativelor de 35 mm. În plus, este posibilă folosirea normală a trepiedului, care permite fotografului să lucreze cu diafragme mici, obținînd astfel o profunzime mai mare și o claritate optimă, deoarece la fotografierea subiectelor imobile lungimea timpului de expunere nu produce nici un inconvenient. Și, în sfîrșit, aparatele cu dispozitive de rabatare a obiectivului înlesnesc un control complet asupra perspectivei, dînd posibilitatea fotografului să evite distorsiunile, să redreseze paralelismul liniilor verticale și, în anumite condiții, să extindă claritatea în profunzime de la planurile apropiate pînă la infinit, fără a recurge la diafragme extrem de mici.

Un subiect static poate fi fotografiat desigur și cu un aparat de 35 mm sau cu oricare altul. Totuși, oricît ar insista fabricanții aparatelor de 35 mm asupra universalității posibilităților de adaptare a produselor lor, ei nu pot ocoli un adevăr: pentru a face o mărire de 24×30 cm, un negativ de 35 mm trebuie mărit linear de 10 ori, iar un negativ 9/12 — mai puțin de 3 ori. Deoarece nu există vreo diferență între puterea de rezolvare a filmelor de 35 mm și a celor mari,

iar deosebirea calitativă între obiectivele pentru aparate de format mic și cele pentru formatele mari este foarte mică, măririle la o anumită dimensiune vor fi întotdeauna cu atît mai clare și cu o definiție mai bună, cu cît va trebui ca negativul să se mărească mai puțin pentru a obține acest format. Deoarece nu este mai dificilă fotografierea subiectelor statice cu un aparat de format mare decît cu un aparat de format mic, este preferabil desigur primul, el permițînd obținerea unor rezultate superioare din punct de vedere al tehnicii fotografice.

În timp ce *starea de pregătire* este cheia succesului în realizarea fotografiilor cu subiecte dinamice, la cele cu subiecte statice « cheia » este *contemplarea*. Deoarece la acest tip de subiect nu există mișcare, el poate fi studiat din puncte și unghiuri de vedere diferite înainte de a fi înregistrat pe peliculă. Spre deosebire de cel care fotografiază subiectele dinamice și nu are nici un control sau unul foarte puțin eficient asupra unor factori atît de importanți ca iluminarea, poziția, fundalul, compoziția, fotograful subiectelor statice are de obicei toate condițiile de a-și prezenta subiectele sub forma plastică cea mai potrivită. În ceea ce privește, de exemplu, subiectele de exterior, dacă nu este potrivită lumina sau vremea, ei pot aștepta pur și simplu, sau se întorc mai tîrziu să facă fotografiile cînd sînt convinși că există condițiile potrivite pentru obținerea celor mai bune rezultate. Ei au timp să-și studieze subiectul din diferite unghiuri și să aleagă pe cel mai bun. Pot să hotărască fără grabă care este cel mai potrivit obiectiv și filtru și ce mijloace să mai folosească pentru a reliefa textura sau alte amănunte semnificative. După părerea mea, fotografierea subiectelor statice cu un aparat de format mic și obținerea din această cauză a unor copii de calitate grafică inferioară este, din partea fotografului, un semn fie de nepricepere, fie de lene.

CAZURI SPECIALE

Deoarece fiecare regulă are și excepții, este normal ca anumite împrejurări să ceară încălcarea principiilor discutate mai sus. De exemplu, dacă un subiect eminamente dinamic (cum ar fi o vedere generală a unei reprezentații într-o arenă mare) trebuie să fie fotografiat cu un grandangular extrem, se poate folosi numai un aparat de format mare, deoarece obiectivele care cuprind un cîmp mai întins (pînă la 140°) se pot găsi, în mod curent, numai pentru aparatele de format mare. Pe de altă parte, dacă un subiect eminamente static urmează să fie fotografiat cu un obiectiv foarte luminos (de exemplu, vederea din avion a unui oraș noaptea), trebuie utilizat un aparat de

35 mm, deoarece obiective foarte luminoase există numai la aparate de acest tip, astfel de obiective, cu distanța focală mai lungă, neexistînd la aparatele cu negative mai mari.

Uneori trebuie să se fotografieze un subiect static — să spunem, linia de orizont a unui oraș îndepărtat — cu un teleobiectiv foarte puternic. Teleobiectivele care se găsesc în mod curent pentru aparatele de format mare sînt construite la distanțe focale care merg pînă la 200 cm. Folosite la un aparat de 10×15 cm, cu aceste obiective se pot obține imagini cu o mărire lineară de aproximativ cinci ori mai mare decît imaginile obținute cu obiectivele normale. Dacă gradul de mărire este insuficient, se folosește un aparat de format mic pentru care se pot procura teleobiective cu o distanță focală mai mare. De exemplu, cu un obiectiv de 50 cm, folosit la un aparat monoreflex 6×6, se obține o mărire a imaginii de aproape șapte ori; cu același obiectiv, la un aparat de 35 mm, se obține o mărire de zece ori. Cele mai lungi obiective care se pot procura în mod curent pentru aparatele de 35 mm au o distanță focală de un metru, obținîndu-se astfel o mărire de douăzeci de ori a imaginii. Mărimea imaginii, obținută cu oricare obiectiv cu distanță focală de un metru, este întotdeauna aceeași, fie că obiectivul este utilizat la aparate 10×15 sau la cele de 35 mm. Totuși, cînd se folosește un obiectiv de 1 metru, cu o mare putere, special construit pentru formatul mic și, în plus, se utilizează și peliculă cu granulație fină și o developare microgranulară, imaginile astfel obținute vor fi cu mult mai clare decît atunci cînd se va încerca mărirea porțiunii corespunzătoare dintr-un negativ 10×15 cm,obținut cu un obiectiv tot de 1 metru, construit pentru a acoperi întreaga suprafață a acestui negativ de dimensiuni mai mari.

Dacă este necesar ca greutatea și volumul bagajelor să fie cît mai mici, cum este cazul în anumite expediții, în fotografia de munte sau de război, se utilizează aparatele de format mic. Astfel de împrejurări sînt însă excepții și nu infirmă principiul alegerii formatului celui mai corespunzător, cunoscînd că dimensiunea de film care poate să dea cele mai bune rezultate tehnice este întotdeauna dimensiunea cea mai mare care, în anumite condiții, va da totuși și cele mai bune fotografii.

SUBIECTE SECUNDARE

În afară de subiectul principal al imaginii, cele mai multe fotografii cuprind și anumite elemente care pot fi numite *subiecte secundare*. Este vorba de fundal, prim-plan, cer, orizont și despre ceea ce se numește de obicei recuzită. Neglijîndu-le însemnătatea, mulți foto-

grafi dau relativ puțină atenție acestor elemente ale imaginii. Ei nu-și dau seama că le pot folosi pentru crearea unor efecte care subliniază impresia produsă de subiectul principal al imaginii și că există mijloace de a controla forma în care să apară aceste subiecte secundare.

Fundalul. După cum s-a mai arătat, fundalul scoate în evidență subiectul. Ca atare, în mod normal, el trebuie să fie subordonat subiectului principal în ceea ce privește atît valorile tonalităților, cît și claritatea. În același timp, el trebuie să contribuie la reliefarea subiectului și la prezentarea lui în cele mai bune condiții.

În fotografia alb-negru, de regulă, dacă subiectul este întunecat, fundalul ar trebui să fie deschis; dacă subiectul este de tonalitate deschisă, fundalul ar trebui să fie întunecat; dacă subiectul este de tonalități intermediare, fundalul ar trebui să aibă o tonalitate mai deschisă sau mai închisă decît cea a subiectului. Cele de mai sus, părînd un lucru elementar, sînt adesea neglijate de către fotografi, induși în eroare de faptul că în realitate diferențierea între subiect și fundal este de obicei o chestiune de deosebire între culori, dar acestea, deși diferite ca nuanțe, pot apărea în fotografia ca tonalități de gri, mai mult sau mai puțin identice. Aceasta fiind situația, se poate provoca de obicei o diferențiere între subiect și fundal prin utilizarea unui filtru de culoare potrivit, care va transforma una dintre cele două nuanțe într-o tonalitate mai închisă de gri.

Dacă poate fi folosită iluminarea artificială, atunci diferențierea dintre obiect și fundal se poate produce cel mai ușor prin lumină. Fotograful poate face ca unul dintre cele două elemente să apară mai luminos decît celălalt prin direcționarea luminii fie spre subiectul principal, fie spre fundal. Această metodă oferă un control atît de complet asupra respectivelor valori ale tonalităților subiectului sau fundalului, încît este posibil ca o statuetă neagră, plasată pe un fundal alb, să apară deschisă, pe un fundal întunecos, iluminîndu-se puternic silueta și lăsîndu-se fundalul în umbră. Astfel, prin simpla utilizare potrivită a luminii se poate realiza o inversiune completă a adevăratelor valori tonale. Acest lucru indică posibilitatea unui înalt grad de control.

În fotografia color diferențierea între subiect și fundal ar trebui, în mod normal, să fie bazată pe deosebirea de culoare și *nu*, ca în fotografia alb-negru, pe contrastul dintre luminat și întunecat. Aceasta nu înseamnă desigur — după cum, din păcate, vor să creadă mulți fotografi — că culoarea fundalului poate fi complementară celei a subiectului principal sau o culoare foarte saturată. Culoarea tare, violînd principiul conform căruia fundalul trebuie să fie subor-

donat subiectului, face ca un fundal să apară tot atît de important în imagine ca și subiectul, concurînd cu acesta în a atrage atenția privitorului și distrugînd astfel unitatea compoziției. Cele mai obișnuite exemple de acest fel sînt portretele sau nudurile în culori, fotografiate pe un fundal roșu aprins care distruge cu totul nuanțele delicate ale pielii. În fotografia color, unele dintre cele mai potrivite culori pentru fundal sînt de fapt, dacă împrejurările permit, albul și nuanțele mai deschise de bej și gri.

Neclaritatea și estomparea sînt mijloace eficace pentru a separa subiectul principal de fundal, atît în fotografia color, cît și în cea alb-negru. Ambele produc amplificarea impresiei de tridimensionalitate și adîncime. În mod normal, redarea subiectului ar trebui să fie clară și fundalul ar trebui să apară neclar sau estompat. Aceasta se realizează destul de ușor, folosind o diafragmă relativ mare atunci cînd se pune la punct subiectul principal, ceea ce are drept rezultat scoaterea fundalului în afara zonei de claritate, este deci neclar. În cazul subiectelor în mișcare, acestea pot fi redate clar, iar fundalul estompat, dacă fotograful mînuiește aparatul în același fel în care vînătorul mînuiește pușca urmărind o pasăre care zboară: să centreze subiectul în vizor, să-l mențină acolo, să-l urmărească cu aparatul și să declanșeze în timpul mișcării. Uneori este poate mai potrivită inversarea acestor efecte, redîndu-se subiectul neclar sau estompat, iar fundalul clar. De exemplu, pentru a da impresia de extremă apropiere, redați subiectul neclar și fundalul clar, punînd aparatul la punct pe fundal, plasînd astfel subiectul în afara zonei de claritate. Și, pentru a exprima mișcare, redați estompat un subiect în mișcare și fundalul clar, ținînd aparatul fix atunci cînd declanșați și folosind o viteză de obturație prea lungă pentru a «îngheța» mișcarea. În fiecare dintre aceste patru posibilități, contrastul dintre claritate și neclaritate sau estompare separă în mod eficient subiectul de fundal. În plus, ele sugerează într-o formă simbolică aspecte cum ar fi adîncimea și mișcarea, care nu pot fi redate în mod direct într-o fotografie.

Un fundal complet neutru este, după cum s-a arătat mai înainte, unul dintre mijloacele cele mai eficace din punct de vedere grafic, utilizabil atît în fotografia alb-negru, cît și în cea color pentru a reliefa un subiect în cele mai bune condiții. Pentru subiecte ca cele de modă sau mobilă, un astfel de fundal — care se pierde în mod imperceptibil în podea, pereți și tavan — poate fi obținut prin construirea unui «cort» din hîrtie albă și inundarea subiectului cu lumină total difuzată. Pentru subiecte mai mici, și mai ales pentru obiecte de sticlă, o suprafață mare de geam opal iluminat din spate reprezintă un fundal foarte potrivit.

Pentru subiecte în exterior, de orice fel — oameni, portrete, copaci, flori, automobile — un fundal totdeauna bun este cerul senin.

Fundalurile nepotrivite care trebuie să fie evitate au fost discutate la pag. 88.

Prim-planul. După părerea autorului, un mare procentaj de fotografii sînt lipsite de valoare pentru că cuprind o suprafață inutilă prea mare în prim-plan. Această greșeală foarte comună se datorează în parte faptului că fotografii stau prea departe de subiectele lor atunci cînd fotografiază și faptului că obiectivele normale ale aparatelor de fotografiat au un unghi de cuprindere relativ mare (unghiul de cuprindere al obiectivelor normale de la aparatele de filmat este mult mai mic). Se poate cu ușurință evita suprafața nedorit de mare pentru prim-plan dacă se micșorează distanța dintre subiectul principal și aparat, sau dacă se fotografiază cu un obiectiv cu o distanță focală mai lungă decît cea normală. Multe fotografii deja existente pot fi îmbunătățite mărind doar o parte din negativ, eliminînd astfel prim-planul nefolositor.

Fiind o parte a subiectului sau a vecinătății lui, care este cea mai apropiată de aparat, prim-planul sugerează apropierea. Prin urmare, cu cît această suprafață este mai mare în imagine, cu atît va fi mai puternică impresia de apropiere și invers. Cu cît un fotograf va dori mai mult să evite crearea unei impresii de apropiere, cu atît va trebui să micșoreze mai mult suprafața prim-planului. Dimpotrivă, dacă va dori să creeze o impresie de apropiere, de intimitate, el va include, proporțional, o mai mare suprafață în prim-plan. În legătură cu cele de mai sus, cea mai puternică impresie de apropiere poate fi creată dacă se folosește un obiectiv grandangular, pentru că prin însușirile lui el amplifică prim-planul și micșorează obiectele îndepărtate. Tipul de perspectivă grandangulară, considerată de obicei ca distorsiune, dacă este folosită cu multă pricepere anume pentru a simboliza o apropiere extremă, poate să dea uneori imagini extraordinar de frapante.

O caracteristică tipică a perspectivei grandangulare este impresia pronunțată de adîncime. Obiectivele grandangulare, așa cum se utilizează în mod obișnuit, redau obiectele apropiate proporțional mai mari și cele îndepărtate mai mici decît apar ele pentru ochi. Ca urmare, deosebirile de scară dintre obiectele apropiate și cele depărtate par exagerate, producînd o senzație de adîncime anormal de mare.

Dimpotrivă, un efect invers este produs de teleobiectivele care micșorează deosebirile de scară dintre obiectele apropiate și cele

depărtate, ceea ce are drept rezultat o impresie de aplatizare. Aceste caracteristici ale diferitelor tipuri de obiective, precum și felul în care ele pot fi utilizate pentru a produce efecte speciale, dinainte stabilite, vor fi discutate mai tîrziu.

Un bun mijloc pentru a crea într-o fotografie iluzia de adîncime este plasarea în contrast a obiectelor apropiate cu obiectele îndepărtate, materialele din prim-plan îndeplinind rolul de obiect apropiat. Aplicarea acestui principiu este ilustrată de imagini fotografiate prin arcade sau porți, sau peisaje încadrate de crengile unui copac din apropiere. Deși fotografiile de acest fel sînt adesea foarte stereotipe (vezi « șabloane » la pag. 95), ideea de a sugera adîncimea prin alăturarea de obiecte apropiate și îndepărtate este fundamental justă și poate fi exprimată prin diferite mijloace. Efectul va fi mai puternic dacă contrastul dintre apropiere și depărtare va fi amplificat prin contrastul dintre luminos și întunecos, depărtarea fiind luminoasă și prim-planul fiind întunecat. Prim-planul, folosit în acest scop, preia funcția unui simbol, întrucît îi permite fotografului să sugereze a treia dimensiune care, desigur, nu poate fi redată în mod direct într-o fotografie. În astfel de cazuri nu are importanță natura obiectului de prim-plan, atîta timp cît conturul său este expresiv și tonalitatea este închisă. Adesea, se obțin cele mai bune rezultate cînd obiectul de prim-plan, care sugerează adîncimea, se situează într-un negru compact.

Cerul. Deși cerul reprezintă un element important în majoritatea fotografiilor în aer liber, fotografii nu dau, de obicei, o prea mare atenție aspectului său, atîta timp cît obțin nori în imaginile lor. Puțini sînt conștienți de faptul că infinita varietate de aspecte și stări pe care poate să le aibă cerul se răsfrînge asupra atmosferei și caracterului fotografiilor pe care le realizează.

Aspectul cerului este determinat de condițiile atmosferice, de poziția soarelui. Într-o fotografie cerul poate să sugereze o varietate nesfîrșită de atmosfere — de la monotonia unui cer acoperit uniform, pînă la drama și tensiunea unui cer de furtună. El poate să apară în oricare dintre culorile spectrului, în afară de verde, deși în timpul apusului porțiuni ale cerului pot fi de culoare turquoise sau aquamarin. Înrîurirea unor astfel de factori asupra caracterului unei fotografi iar trebui să fie evidentă pentru oricare fotograf cu sensibilitate.

În ciuda faptului că în realitate este întotdeauna plăcut să vezi un cer albastru cu cîțiva nori albi, în fotografii — atît în cele color cît și în cele alb-negru — aceasta a devenit un șablon. De aceea, ar trebui ca astfel de ceruri să fie folosite cu mult discernămînt de către oricine încearcă să realizeze fotografii mai interesante.

Aspectul cerului într-o fotografie poate fi controlat pe două căi: fie că fotograful poate să aștepte pînă cînd cerul capătă acele caracteristici necesare pentru a se potrivi cu subiectul (de obicei, cînd este vorba despre un peisaj), fie că el poate să redea cerul în diferite feluri, cu ajutorul filtrelor de culoare sau de polarizare.

Orizontul. Dacă orizontul este inclus într-o fotografie, el preia rolul uneia dintre cele mai importante linii compoziționale, deoarece taie imaginea în două părți — pămînt și cer. Proporția relativă dintre cele două părți este de o însemnătate majoră în ceea ce privește impresia generală a fotografiei. Predominarea cerului — un orizont jos — sugerează spațiu, mult aer și calități spirituale. Predominarea pămîntului — un orizont înalt — subliniază apropierea și sugerează însușiri pămîntești și materiale.

Pentru a amplifica aceste impresii pînă la cel mai ridicat nivel cu putință, orizontul ar trebui eliminat cu totul. De exemplu, fotografia cîtorva spice de grîu care se profilează delicat pe cer poate exercita o atracție deosebită. De asemenea, imaginea unui sat la poalele unui munte — muntele ocupînd întregul fundal — poate sugera cu convingere izolarea puternică a vieții dintr-o vale îndepărtată.

Linia orizontului poate fi dreaptă (ocean, șesuri), ondulatorie (dealuri) sau frîntă (munți stîncoși); poate să fie orizontală sau oblică. Fiecare dintre acestea evocă în mintea privitorului impresii și asociații diferite — de la liniștea sau monotonia sugerată de un orizont plat și drept, pînă la neliniștea nervoasă produsă de grafica ascuțită a unui masiv muntos. Inutil de menționat că fotografii creatori sînt sensibili la astfel de factori și îi folosesc anume, pe cît le este posibil, pentru a exprima diferite idei și stări sufletești.

Orizontul împarte o fotografie în două părți care stau, din punct de vedere compozițional, într-o anumită relație una față de cealaltă. Cu cît este mai mare diferența de proporție între cer și pămînt, cu atît tensiunea compoziției va fi mai mare și invers. Dacă ambele părți sînt egale — linia orizontului împărțind imaginea în jumătăți — tensiunea se pierde și compoziția devine statică și monotonă.

Deși în condiții normale o astfel de compoziție nu este recomandabilă, ea poate totuși să servească uneori la sublinierea monotoniei unui subiect.

Recuzita cuprinde mijloace auxiliare a căror folosire, după părerea autorului, are ca rezultat obținerea unor fotografii artificiale. Exemple tipice sînt receptoarele de telefon, baloanele, oglinzile, voalurile și chitarele, prezențe obișnuite în fotografiile cu fete frumoase, cu nuduri. Ele fac însă imaginile lipsite de gust, iar modelele vulgare. Se pare că fotografii care utilizează recuzita cred că astfel de mijloace amplifică

sex-appeal-ul modelelor lor sau, pur și simplu, nu știu ce să facă cu ele.

Puține subiecte pot fi atît de grațioase și frumoase ca corpul unei femei tinere. Orice s-ar adăuga în plus în fotografie n-ar face decît să distragă atenția. Este o temă completă prin sine însăși și ar trebui tratată fotografic ca o sculptură vie, cu sentimentul și sinceritatea cu care abordezi o operă de artă. Un sex-appeal sănătos nu poate fi niciodată exprimat cu ajutorul unei recuzite absurde. El este o calitate pe care dacă fotograful nu știe s-o exprime în forma sa naturală, n-ar trebui să mai fotografieze nuduri.

Deși fotograful are un înalt grad de control asupra aspectului ultim al imaginilor sale — de la selectarea și regizarea subiectelor, pînă la alegerea mijloacelor și tehnicilor de execuție și prezentare —, cu cît devine mai experimentat, cu atît își dă mai limpede seama cît de des îi dăruiește norocul o fotografie excepțională.

Personal, aș putea să citez un număr oricît de mare de exemple pentru a dovedi cele de mai sus. Voi menționa doar cîteva pentru a ilustra afirmațiile mele. Într-o dimineață, în timp ce mergeam pe Fifth Avenue, în drum spre redacția revistei *Life*, ochiul mi-a fost impresionat de o reflecție accidentală. Privind în sus, am observat că una dintre ferestre, aproape de vîrful clădirii R.C.A., reflecta cu putere soarele, producînd o adevărată explozie de lumină. Din fericire, aveam un aparat cu mine și am înregistrat acest spectacol minunat care, mai tîrziu, a fost utilizat pe coperta cărții mele *New York*. Mai multe întîmplări absolut accidentale au provocat această fotografie pe care eu o consider ca fiind una dintre cele mai bune ale mele: era o dimineață senină; s-a întîmplat ca eu să trec tocmai în momentul potrivit, fiindcă soarele se mișcă repede și reflecția lui în fereastră n-a mai durat decît cîteva minute; s-a întîmplat ca eu să trec chiar prin fascicolul de raze aruncat de reflecție; cu un metru mai departe, în oricare direcție, nu l-aș fi observat; în sfîrșit, s-a întîmplat să am la mine un aparat. Această combinație accidentală mi-a dat o copertă.

Altă dată, trebuia să realizez o vedere generală a unei uzine siderurgice dintr-o localitate din Pensylvania. Găsisem un loc mai înalt pe un deal de unde se vedea uzina, fluviul și peisajul din jur cu orașul și locuințele muncitorești risipite în fund. Orizontul și cerul

erau în afara suprafeței imaginii. Totul era mulțumitor, în afară de faptul că scenei îi lipsea un punct de interes; nu exista nici o suprafață care să iasă în evidență și erau prea multe cenușiuri. Am așteptat mult timp ca să se întîmple ceva — nu știam nici eu ce —, însă nu s-a întîmplat nimic. Cum nu găseam nici o soluție ca să ameliorez fotografia — vremea și lumina erau perfecte, uzina funcționa din plin — am expus în cele din urmă clișeul, folosind un filtru roșu ca să măresc contrastele. Dar, deodată, tocmai cînd eram gata să-mi strîng lucrurile și să plec, s-a întîmplat ceva: o locomotivă de manevră, într-un loc perfect din punct de vedere compozițional, a scos un nor de aburi. Am avut timp să fac numai o singură fotografie înainte ca aburul să dispară și scena să devină din nou cenușie. În această izbucnire bruscă, neașteptată, de abur, acest « *accident* » *fericit* care mi-a dat contrast și un punct de interes în imagine a făcut ca fotografia să fie mai bună decît altele patru, tot cu uzine siderurgice, care urmau să concureze pentru spațiul în revistă și, pînă la urmă, i s-au dat două pagini în *Life*.

Una dintre cele mai bune imagini ale mele, prezentînd linia de orizont a orașului New York, o datorez de asemenea unui « *accident* » fericit. Îndreptîndu-mă spre casă, după un reportaj, pe o șosea secundară aproape de Paterson, N.J., s-a întîmplat să privesc spre dreapta și am văzut, ca o miniatură plutind pe orizont, cel mai frumos aspect al liniei de orizont a centrului Manhattanului, pe care l-am văzut vreodată. Faptul că l-am observat îl datorez unei combinații aproape de necrezut de « *accidente* » *fericite*. S-a întîmplat să fie spre seară, singurul moment cînd soarele lovește din față clădirile îndepărtate, făcîndu-le să se reliefeze luminoase pe un cer în curs de întunecare; la oricare altă oră ele s-ar fi pierdut în ceață. Atmosfera era excepțional de clară (mai tîrziu am aflat că din cauza distanței de 25 de kilometri, New York-ul este vizibil din acest punct numai timp de foarte puține zile în fiecare an). Mă rătăcisem și mergeam pe o șosea pe care n-aș fi mers în mod normal. S-a întîmplat să întorc capul și să ridic ochii tocmai în momentul cel mai potrivit, pentru că există numai o scurtă porțiune a șoselei de unde se poate vedea orașul. M-am întors după un timp, înarmat cu teleobiective pentru a fotografia această vedere magică — am făcut drumul de trei ori pînă cînd am regăsit condițiile favorabile — și am reușit să fac o fotografie care a obținut două pagini în *Life* (10 noiembrie, 1941).

Dau aceste exemple pentru că ele arată cît de des datorează fotografii norocului o imagine bună. Un atare noroc presupune să ai aparatajul potrivit, la locul și timpul potrivit. Nimeni nu poate anticipa întotdeauna locul sau momentul potrivit. Cunosc fotografi

care, fără voia lor, au întîrziat și s-au înfuriat din cauza asta, dar care totuși au făcut o fotografie excepțională *tocmai* fiindcă întîrziaseră. Dacă ar fi venit la timp, ar fi pierdut tocmai acea fotografie excepțională.

Dacă cineva sesizează în mod just însemnătatea « accidentelor » fericite, el devine conștient și de un alt fapt: că își poate îmbunătăți șansele prin atenție și răbdare. Fotografii atenți observă în mod accidental posibilități de fotografii pe care alții le trec cu vederea. De asemenea, fotografii plini de răbdare obțin cu timpul fotografii bune pe care alții le pierd pentru că renunță prea devreme.

De fapt, nimic nu este, desigur, accidental. Există o rațiune și o explicație pentru orice. De pildă, revenind la primul meu exemplu, orice astronom ar fi știut că într-un anumit moment, dintr-o anumită zi, dacă cerul ar fi senin, soarele s-ar reflecta dintr-o anumită fereastră a unei anumite clădiri și că această reflecție ar fi vizibilă dintr-un anumit punct de pe stradă. Astfel de fenomene, aparent accidentale, există în număr uriaș. De exemplu, luați o mînă de pietricele și încercați să le aranjați într-un fel natural pe o foaie de hîrtie. Este foarte probabil că veți încerca mult timp și totuși aranjamentul va părea nenatural. Apoi, luați pietricelele și dați-le drumul la întîmplare pe hîrtie, lăsîndu-le să se rostogolească în voie: există multe șanse ca aranjamentul să arate ca natural. Noi am putea să numim accidentale astfel de aranjamente deși de fapt ele nu sînt așa. Dimpotrivă, aranjamentul artificial a fost « accidental », adică pietricelele au fost compuse după propriile noastre concepții subiective despre frumusețe, sau oricum vrem să-i spunem. Pe de altă parte, pietricelele pe care le-am lăsat doar să cadă s-au aranjat singure după anumite legi neschimbătoare ale naturii — a gravității, a inerției, a frecării, a rezistenței minime — și aranjamentul care rezultă *nu* este accidental și, cel puțin în teorie, putea fi prevăzut în conformitate cu formulele matematice care guvernează aceste legi. Aceleași principii se aplică modelelor « accidentale » formate de crăpăturile dintr-un geam, de crengile unui copac, de gîștele sălbatice zburînd într-o formație, de florile de gheață pe un geam sau de reticularea unei emulsii negative. Ele iau naștere în concordanță cu anumite legi fixe ale naturii. Totuși, fotografii care încearcă să compună obiectele « în mod artistic » violează adesea aceste legi naturale și rezultatul este că soluțiile lor arbitrare se dovedesc a fi rigide și nenaturale. Controlul în fotografie n-ar trebui să meargă niciodată chiar atît de departe.

Un alt subiect controversat aparținînd, cel puțin în parte, categoriei accidentatului, este întrebarea dacă oamenii, cînd sînt fotografiați, trebuie să privească sau nu drept spre aparat. Cercetînd fotografii

vechi, constatăm că de obicei oamenii se uitau la obiectiv. După cele mai moderne păreri, în afară de anumite tipuri de portrete, un astfel de procedeu strică fotografia.

După părerea mea, direcția privirii depinde de scopul fotografiei. Înainte, cînd aparatele erau mari, iar fotograful o raritate, era aproape imposibil să faci instantanee. Desigur, oamenii observau cu interes tot ceea ce se petrece, privind drept spre aparat. Aceasta a stabilit o relație între model și privitor, relație care nu există în instantanee. Cînd te uiți la fotografii vechi, oamenii par că ți se uită direct în ochi obligîndu-te să le întorci privirea. Parcă-ți vorbesc. Expresia ochilor, a liniilor feței tot mai vorbește despre fericire și mîndrie, sau despre persecuție, privațiuni și foame — ca la oamenii prezentați în fotografiile memorabile ale lui Jacob Riis și ale lui Lewis Hine. Acest contact emoțional direct lipsește în majoritatea instantaneelor moderne, în care fețele sînt întoarse și ochii sînt ascunși. Cu aparatele lor mici — pentru a nu fi descoperiți — fotografii moderni se furișează în preajma « victimelor » lor și le fotografiază fără ca ele să simtă, de preferință surprinzîndu-le într-un moment cînd sînt ocupate într-o activitate mai mult sau mai puțin personală. După cum l-a carcterizat o dată Ansel Adams, acesta este procedeul « pe gaura cheii ». Astfel de fotografii nu ne permit niciodată să ne întîlnim față în față cu modelul. Mă simt foarte stînjenit adesea pentru acei fotografi care trebuie să pătrundă la vreo mamă nenorocită sau la victima desperată a unui accident pentru a face acele fotografii inoportune pe care apoi le vedem reproduse, mari, în ziare. Știu cum m-aș simți eu dacă emoțiile mele cele mai personale ar fi supuse unui astfel de atac indiscret ! Dar, nu sînt un fotograf de fapte diverse.

Fotografii de astăzi, cînd realizează fotografii regizate, își instruiesc modelele ca să nu se uite la aparat și să se comporte natural. Aceasta îmi amintește de încercările despre care am vorbit înainte — aranjarea obiectelor într-un mod natural. În ambele cazuri, rezultatele sînt forțate și nenaturale. Cum ar putea să fie altfel? Singura cale pentru obținerea fotografiilor cu oameni, neregizate, este de a-i fotografia pe aceștia cînd atenția lor este concentrată asupra unui interes, altul decît fotograful (oameni la lucru, copii la joacă). Fotografii pot să obțină instantanee veritabile numai în astfel de condiții. Și, dacă regizează oamenii, pot tot atît de bine să-i lase să se uite la obiectiv, pentru ca privitorul fotografiei să se întîlnească cu ei față în față.

Partea a 3-a

FOTOGRAFUL

Fotografii, după părerea generală, se împart în două categorii: amatori și profesioniști. Amatorii pierd, iar profesioniștii cîștigă bani cu fotografia. Amatorii sînt diletanți în fotografie, în timp ce profesioniștii sînt oameni serioși care știu ce fac și de ce o fac.

Inutil să mai spunem că cele de mai sus nu sînt adevărate.

După părerea mea, indiferent dacă sînt amatori sau profesioniști, oamenii fotografiază pentru unul din motivele de mai jos:

— Pentru că doresc să facă documente vizuale;
— pentru că sînt fascinați de mecanisme;
— pentru că trebuie să-și cîștige existența;
— pentru că simt nevoia să se exprime pe ei înșiși.

Desigur, această clasificare trebuie să fie luată ca bună, în măsura în care autorul n-a dorit decît să înlesnească o înțelegere principială a diferitelor motive care îi fac pe oameni să fotografieze. În realitate, numai puțini fotografi pot fi încadrați în mod precis într-una dintre subîmpărțirile de mai sus. Într-o oarecare măsură, majoritatea posedă însușiri care sînt caracteristice și pentru fotografii aparținînd și altor grupe. De obicei, o însușire este totuși dominantă și ea este cea care, după partea autorului, îl etichetează pe fotograf ca reprezentant al uneia sau alteia dintre grupe.

DOCUMENTARISTUL

Două tipuri cu totul diferite de fotografi aparțin acestei categorii: fotografii din domeniul științelor și aceia care folosesc fotografia

numai pentru a obține documente personale — fotografii ale copiilor, din călătorii și de la evenimente însemnate din viața lor, cum ar fi nunți și zile de naștere etc. Și unii și ceilalți folosesc aparatul ca mijloc de a produce documente obiective. Interesul lor este îndreptat asupra subiectelor fotografiilor, *nu* asupra eventualelor calități estetice ale acestora. Ei judecă fotografia după felul exact și obiectiv în care înfățișează subiectul înregistrat. În timp ce fotografii din domeniul științei trebuie să lucreze cu aparataj extraordinar de complex și de costisitor, fotografii care doresc numai să realizeze documente personale *obțin cele mai bune rezultate cu aparate de tipul cel mai simplu.* Este puțin probabil că vreunul dintre aceștia va profita prea mult citind cartea de față.

PASIONATUL DE MECANISME

Interesul lui se îndreaptă spre utilajele fotografice — aparate, obiective, tehnici — și nu spre scopul final, fotografia. Lui îi place să meșterească, să construiască, să demonteze și să monteze la loc. El este un cunoscător al tehnicii de precizie, colecționează utilaj fotografic așa cum alți oameni colecționează ouă de păsări sau mărci poștale. Înclinația lui de a cumpăra aparate și accesorii fotografice de ultimul tip îl face să devină simpatizat de oricare negustor de aparate fotografice. Niciodată nu trece prea mult timp pînă cînd se întoarce să-și vîndă ultimele achiziții pentru altceva mai nou. Deși cunoștințele sale despre aparate, obiective, revelatoare etc. sînt adesea atît de vaste încît îl califică drept expert, el (care știe mai bine) este mereu în căutarea unui (neexistent) aparat « ideal » care, speră el, într-o zi îi va da posibilitatea să devină un mare fotograf. Mereu își verifică utilajul, însă niciodată nu-l folosește ca să facă o fotografie. În general, el posedă utilaj mai mult și mai costisitor decît posedă mulți dintre cei mai de seamă fotoziariști. În realitate însă, el nu este fotograf, ci mecanic, inginer, chimist, iar dacă ar renunța la ideea de a fotografia și s-ar concentra asupra problemelor mecanice sau chimice legate de fotografie, poate că odată ar fi în stare să aducă o contribuție valoroasă în unul din aceste domenii. Desigur, această carte nu-l poate îndruma cu nimic din cele ce l-ar interesa.

PROFESIONISTUL

Există două tipuri diferite de fotografi profesioniști: un tip cu concepții strict comerciale, care vede în fotografie doar unul din

multele feluri de a cîștiga bani și care, atunci cînd se pregătește să realizeze o fotografie, este tot atît de emoționat ca și un băcan care se pregătește să taie o felie de salam. Din cealaltă categorie fac parte aceia pentru care fotografia este un *mod de a trăi*, care ar fotografia cu orice preț și care se consideră norocoși că-și cîștigă existența făcînd ceva ce oricum ar face, din pasiune. Din a doua categorie fac parte majoritatea celor mai buni fotografi și fotoziariști. Autorul adresează cartea de față în primul rînd fotografilor care aparțin acestei categorii.

Fotografii din a doua categorie devin adesea profesioniști, aceasta dîndu-le posibilitatea să-și lărgească sfera de manifestare a pasiunii lor, care devine astfel mijlocul lor de existență. Avantajele multiple sînt evidente: în loc să scoată bani din buzunar, un fotograf profesionist este plătit tocmai pentru activitatea care îi este pe plac. El are prilejul să călătorească, să viziteze locurile pe care altfel n-ar putea să le vadă, clientul sau revista acoperind toate cheltuielile. El se întîlnește cu oameni interesanți sau neobișnuiți pe care, fără influența și prestigiul celor pe care îi reprezintă, nu ar avea niciodată prilejul să-i întîlnească. De asemenea, el poate să pătrundă în locuri care altfel i-ar fi închise. Fiind un fotograf profesionist și, mai ales un fotoziarist care lucrează pentru o revistă importantă, el are posibilitatea să vadă lumea și să fie martorul unor evenimente însemnate. Aceasta reprezintă în sine o întreagă educație, atît de interesantă și cu o sferă de cuprindere atît de mare, încît nu are nici un echivalent.

CREATORUL

Puterea de creație este independentă de pasiune sau profesie și fotografi creatori se găsesc atît printre amatori, cît și printre profesioniști. Adesea ei încep ca amatori, iar mai tîrziu, din motivele arătate mai sus, devin profesioniști, simțind nevoia să-și lărgească sfera activității. Fotografii creatori sînt niște artiști. Ei au fantezie, spirit de observație și țin cu tărie la concepțiile lor. Îi interesează tot ce se află în jurul lor — oamenii și anumite subiecte despre care au păreri bine definite. Mînați de un impuls puternic care stă la baza oricărei creații, ei trebuie să exprime aceste opinii într-o formă concretă și să le împărtășească și altora. Dacă ar putea să existe îndoieli asupra măiestriei unora, ele nu există în ceea ce privește sinceritatea lor. Singura lor preocupare este subiectul și conținutul imaginilor pe care le fac. Niciodată nu-i preocupă ce fel de utilaj folosesc și, adesea,

sînt tehnicieni slabi. Totuși, fotografiile lor sînt de o importanță atît de mare, încît sînt expuse la Muzeul de artă modernă din New York.

Majoritatea fotografilor creatori exprimă și interpretează evenimentele, ideile și problemele timpului lor. Oamenii, privindu-le fotografiile, pot, prin identificare, să se vadă într-o lumină nouă pe ei înșiși și problemele timpului lor. Astfel, fotografia poate să împlinească o necesitate mare și imediată. Dincolo de aceste cerințe ale prezentului, fotografii care experimentează caută noi metode pentru a exprima concepții noi despre comunicarea vizuală.

Mulți m-au întrebat cum poți deveni fotograf profesionist și, mai ales, fotoziarist. Din păcate, nu există numai un singur răspuns la această întrebare. Deoarece cred că propriul meu drum este foarte tipic, îl voi descrie mai jos, pe scurt. De cînd mă știu m-au interesat structurile și construcțiile — de la felul în care este construită aripa unei păsări și pînă la motorul de automobil, — sînt pasionat de felul în care funcționează diferite mecanisme. Astfel, n-a fost pentru nimeni o surpriză cînd, la vîrsta de cincisprezece ani, am părăsit școala și am început să învăț meseria de tîmplar. După trei ani mi-am terminat ucenicia și am devenit lucrător. Imediat după aceasta am început să studiez arhitectura și după patru ani, cînd mi-am luat diploma, am început să lucrez ca arhitect, mai întîi în Germania, apoi în Franța și mai tîrziu în Suedia. Totuși, nu mi-a trebuit mult timp ca să-mi dau seama că pentru a deveni un bun arhitect sînt necesare două însușiri pe care eu nu le aveam: trebuie să stai în același loc destul de mult timp pentru a cunoaște oamenii pentru care speri să construiești și, în plus, trebuie să fii un diplomat capabil să te înțelegi bine cu oricine, fie că îți place persoana sau nu. Din nefericire pentru mine, îmi place să călătoresc și nu puteam să stau multă vreme în același loc. În afară de aceasta, n-am fost și probabil nici n-am să devin vreodată o persoană înzestrată cu diplomație. Cele de mai sus, legate la începutul anilor '30 de criza din Europa unde trăiam pe atunci, care a întrerupt aproape cu desăvîrșire activitatea în construcții, m-au decis să-mi schimb profesia: am devenit fotograf de arhitectură.

Încă de cînd am părăsit școala, fără a fi interesat în mod special de fotografie, foloseam aparatul fotografic ca pe cel mai convenabil

mijloc pentru a obține imagini ale obiectelor care mă interesau. Fotografiile cereau mai puțin timp și dădeau rezultate mai precise decît schițele. Fiind familiarizat cu principiile de bază ale tehnicii fotografice, avînd pasiune pentru construcțiile de orice fel și cunoscînd un mare număr de arhitecți, a fost firesc ca să combin între ele cele de mai sus și să devin un fotograf de arhitectură. Timp de șase ani mi-am cîștigat existența făcînd fotografii pentru cei mai buni arhitecți și cele mai bune publicații de arhitectură din Suedia.

Cînd a izbucnit războiul, în 1939, m-am mutat în S.U.A. și m-am stabilit la New York. Aici, nimeni nu mă cunoștea, nimeni nu auzise de mine sau de lucrările mele. A trebuit s-o iau de la început. Am semnat un contract pe un an cu o cunoscută agenție de fotografii din New York și am început să execut tot felul de subiecte. În fiecare zi învățam cîte ceva nou, muncind mai greu decît muncisem vreodată, șase zile pe săptămînă, cincizeci și două de săptămîni pe an, pentru un venit minim garantat la douăzeci de dolari pe săptămînă (în 1940). Deși îmi primeam partea la fiecare fotografie pe care agenția o vindea pentru mine (din nefericire, majoritatea fotoreportajelor mele contractate prin agenție au fost făcute la întîmplare și nu s-au vîndut prea bine) trebuind să suport toate cheltuielile pentru materialele fotografice și prelucrare și deoarece proprietarii agenției voiau să vîndă mereu mai ieftin decît concurența, pînă la sfîrșitul anului n-am cîștigat nimic peste minimul garantat și pe care îl încasam în fiecare săptămînă. Cînd a trebuit să reînnoiesc contractul, am refuzat să-l mai semnez.

Între timp, agenția mă introdusese la revista *Life*. Din fericire, șefului secției fotografice din acea vreme i-au plăcut lucrările mele și îmi dădea de lucru cu regularitate. Cînd am părăsit agenția, el mi-a oferit un contract la revistă și mi-a garantat avansurile necesare. În sfîrșit, în 1943 am fost angajat la revista *Life*, în corpul de fotoreporteri, post pe care îl mai dețin și azi.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Privind înapoi la propria mea carieră de fotograf, desprind cîteva aspecte care cred că pot avea o valoare practică pentru viitorii fotografi. Le discut pe scurt în cele ce urmează.

ŞCOALĂ FOTOGRAFICĂ ŞI CURSURI SPECIALE

Niciodată n-am mers la vreo şcoală de fotografie şi n-am participat la nici un fel de curs despre fotografie. Primele negative (pe atunci erau plăci de sticlă) le-am expus şi le-am developat urmînd cu grijă instrucţiunile din pachetele cu plăci. Pe atunci învăţam lucrînd şi profitînd de pe urma fiecărei greşeli, căreia îi căutam cauzele. Am constatat că, o dată ce îi descopeream cauza, nu mai repetam greşeala. Vorbind din experienţă, ştiu că fototehnica modernă este atît de simplă, încît oricine poate să realizeze fotografii satisfăcătoare din punct de vedere tehnic, cu subiecte obişnuite, urmînd doar instrucţiunile care însoţesc fiecare utilaj fotografic şi fiecare pachet cu filme sau cu hîrtie.

METODA DE ABORDARE A FOTOGRAFIEI

După cum am arătat înainte, eu cred că, în primul rînd, atitudinea unui fotograf faţă de fotografie este cea care determină posibilitatea ca el să reuşească sau să nu reuşească. Dacă nu-şi dă sema că *fotografia este scopul*, că *subiectul este raţiunea pentru care face fotografia* şi că, *aparatul nu este decît un mijloc*, el nu va deveni niciodată un fotograf bun. Am devenit fotograf în mod inevitabil pentru că eram foarte interesat de anumite tipuri de subiecte — structuri, construcţii, clădiri de orice fel, arhitectură şi urbanistică în general; aveam nevoie de documente vizuale despre ele pentru un studiu şi referiri viitoare. Schiţele se fac prea încet şi insuficient de precis, aşa că m-am învăţat să folosesc aparatul fotografic.

Îmi vine în minte o analogie din timpul cînd eram tîmplar. Cînd ferăstrăul de mînă era prea încet, foloseam, desigur, un ferăstrău electric, o unealtă mai corespunzătoare. Însă, deşi îmi plăcea să lucrez cu un ferăstrău electric, atenţia mea era concentrată nu asupra ferăstrăului, ci asupra mobilei pe care o făceam.

Această atitudine nu mi-am schimbat-o niciodată. Mai consider şi acum tehnica realizării unei fotografii ca ceva cu totul subordonat subiectului şi interesului pe care acesta mi-l trezeşte. Deoarece sînt fotograf, aceasta poate suna oarecum absurd, însă cred cu tărie că toate reuşitele pe care le-am avut în domeniul pe care mi l-am ales se datorează acestei atitudini care mă face ca întotdeauna să plasez pe primul plan subiectul fotografiei.

PREOCUPĂRI ŞI SPECIALIZARE

Cum am arătat mai sus, ceea ce m-a pus pentru prima oară în contact cu aparatul a fost preocuparea pentru arhitectură şi *nu* pentru fotografie. Aşa s-a întîmplat şi cu mulţi dintre fotografii noştri cei mai buni. De exemplu, Alfred Eisenstaedt de la *Life* a fost fabricant de nasturi, Ansel Adams muzician, Fritz Goro sculptor şi redactor la o revistă, Dmitri Kessel negustor de blănuri, George Karger bancher, Gjon Mili inginer, Wallace Kirkland activist social, iar Eric Schaal vindea lenjerie pentru femei. La toţi a existat o preocupare specială pentru un anumit subiect sau domeniu — oameni, probleme de sociologie, industrie, natură — care i-a făcut să se îndrepte pentru prima oară spre aparatul de fotografiat. Mie mi se pare foarte semnificativ acest lucru: dacă atenţia cuiva este întru totul absorbită de un anumit subiect, acela nu mai are nici timpul, nici interesul să dea tehnicii realizării fotografiei *mai multă* atenţie decît este necesar pentru a obţine un anumit rezultat. Această atitudine garantează că atenţia va fi concentrată acolo unde trebuie: asupra subiectului.

Concentrarea aceasta a interesului cuiva asupra unui subiect anume poate avea, după unele păreri, consecinţe dorite sau nedorite: preocuparea tinde să-l facă pe fotograf specialist într-un domeniu mai mult sau mai puţin limitat. Avantajul constă în faptul că, cu timpul, îl specializează pe fotograf în domeniul pe care şi l-a ales şi el va şti mai multe despre un anumit tip de subiecte şi despre felul cum să le fotografieze, decît va şti un fotograf cu preocupări multiple. Desigur, un astfel de specialist are mai multe şanse să ajungă printre vîrfurile profesiei sale, decît un fotograf mijlociu care se ocupă de toate şi care este astfel pus în faţa unei concurenţe mult mai mari. Adevărul acesta este dovedit de succesele fenomenale ale unor fotografi ca Eugene W. Smith, specializat în fotografierea oamenilor, Fritz Goro, specialist în fotografia ştiinţifică, Roman Vishniac, pionier de seamă în fotomicroscopie, Richard Avedon şi Milton Green, ambii specialişti în fotografia de modă şi Philippe Halsman, portretistul. Fiecare dintre fotografii de mai sus este un specialist care nu fotografiază decît în mod excepţional subiecte din afara domeniului pe care şi l-au ales. Şi fiecare nu numai că se află pe culmea specialităţii sale, dar este şi unul dintre marii fotografi ai timpului nostru.

Pe de altă parte, fotograful cu preocupări multiple, nespecializat, poate să aleagă dintre mai multe comenzi, şi, în general, este mai util redactorilor care au de dat comenzi şi consumatorilor obişnuiţi cu fotografiile.

Din această cauză, unii fotoreporteri specializați încearcă să-și lărgească sfera de activitate, îndreptîndu-se spre domenii înrudite, tocmai pentru a-și dezvolta experiența și a-și mări utilitatea. De asemenea, unii fotografi nespecializați caută, pe cont propriu, să se specializeze în anumite domenii care îi interesează mai mult. Fără îndoială, ambele sisteme de pornire pot să se dovedească utile pentru dezvoltarea fiecărui tip de fotograf.

MUNCĂ INTENSĂ ȘI UN STROP DE NOROC

Pe orice fotograf începător, care dorește să devină profesionist pentru că își închipuie că această profesie i-ar da prilejul să aibă de-a face cu manechine frumoase și să mînuiască aparate moderne, îl așteaptă poate cea mai mare deziluzie din viața lui. Prea curînd ar afla că a fotografia chiar și cele mai frumoase manechine înseamnă muncă în sensul cel mai strict al cuvîntului — o muncă grea și serioasă — și că aparatele și obiectivele sînt scule care trebuie folosite, nu lustruite și admirate. Orice fotograf care își iubește atît de mult aparatul încît nu poate suporta să-l vadă udat de ploaie, zgîriat de nisipurile deșertului sau de zgura din uzinele metalurgice și se poartă cu el ca un mecanic care își îngrijește sculele, n-ar trebui să se gîndească niciodată la profesionism. Deși fotografii profesioniști încearcă să-și mențină aparatajul în starea cea mai bună și să-l apere cît mai mult posibil de uzură inutilă, ei îl consideră perisabil, avînd în vedere că fotografia contează în primul rînd.

Oricine muncește din greu de la orele nouă pînă la cinci. Un fotograf de revistă însă, atunci cînd este plecat în misiune, trebuie să fie gata să lucreze nu opt, ci zece, douăsprezece, cincisprezece sau douăzeci de ore pe zi. El trebuie să fie gata să facă față multor greutăți: să trăiască săptămîni în șir în jungla infestată de paraziți și de putregai, în timpul ploilor tropicale, așa cum a trăit Eisenstaedt cînd a făcut fotografiile pentru seria de reportaje din *Life* intitulată « Lumea în care trăim ». Sau, să zboare la cîteva ore după ce fusese anunțat spre polul nord, cum a făcut Albert Fenn de la *Life*, sau să doarmă în cort în tundra arctică într-o cîmpie bătută de furtună la patruzeci de grade sub zero.

Dar chiar dacă tînărul fotograf este gata și în stare să îndure astfel de greutăți și, în același timp, este capabil să realizeze reportajul cerut, îi trebuie totuși un prilej pentru a dovedi ce poate. Pentru aceasta este nevoie de noroc. Se înțelege de la sine că redactorii care

trasează sarcini nu au încredere să dea unor fotografi neexperimentați misiuni importante. Pe de altă parte, e greu să aduci fotografii prea interesante sau atrăgătoare din reportajele care se încredințează de obicei fotografilor începători. Îmi aduc aminte de unele dintre primele reportaje care mi-au fost încredințate de *Life*. Printre altele, am făcut reportaje despre deschizătoare de cutii de conserve și altele de același fel — subiecte lipsite de interes, nu prea potrivite ca să scoată în evidență talentul pe care eventual îl aveam. Totuși, ele mi-au dat posibilitatea să pătrund în domeniul fotografiei de revistă. Numai cu mult mai tîrziu mi-am dat seama *cît de norocos* am fost făcîndu-mi debutul numai după un an de lucru la agenție. Dacă șefului de secție nu i-ar fi plăcut cum realizasem materialele despre deschizătoarele de cutii de conserve și despre cutiile de chibrituri, ar mai fi durat încă mulți ani pînă să-mi ating ținta.

PROBLEMA UTILAJULUI

Trei factori trebuie avuți în vedere la alegerea utilalujui: adaptabilitatea, calitatea, simplitatea.

Adaptabilitatea. Utilajul, și în primul rînd aparatul fotografic, trebuie ales în concordanță cu temperamentul fotografului și tipul de lucrări care trebuie executate. După cum s-a arătat mai înainte, subiectele dinamice și, în special, fotografiile neregizate, cu oameni, cer folosirea unui aparat rapid, ușor, discret, simplu de mînuit, pe cînd fotografiile cu subiecte statice — obiecte, peisaje, clădiri — se fotografiază cel mai bine cu un aparat mai mare, prevăzut cu posibilități de înclinare a obiectivului. Fotografii care doresc să execute ambele feluri de subiecte ar trebui să aibă cel puțin un aparat din fiecare tip.

Mulți începători, cînd aleg un aparat, fac greșeala de a cumpăra același tip și aceeași marcă de aparat care este folosit de vreun fotograf ale cărui lucrări le admiră, indiferent dacă un astfel de aparat corespunde propriilor lor nevoi. Știu, și eu am făcut aceeași greșeală. Deși, ca fotograf, mă interesează în mod aproape exclusiv obiectele — obiecte ale naturii și obiecte făcute de om — , deși lucrez încet și îngrijit, preferînd să nu mă grăbesc, să fac totul pe îndelete și cu multă atenție, tocmai eu am ales la începutul carierii mele o marcă celebră de aparat de 35 mm. În mod firesc, inevitabilul s-a întîmplat: în ciuda faptului că se spunea că acest aparat poate să facă orice, niciodată n-am reușit să realizez fotografii bune cu el. Nu se potrivea nici cu temperamentul, nici cu tipul meu de lucrări.

Procurarea de utilaj necorespunzător are două consecințe inevitabile: fotograful nu va fi niciodată în stare să obțină fotografii bune cu el — fapt care face ca fotografiatul să nu mai producă nici o plăcere — și, mai devreme sau mai tîrziu, îl va schimba pe ceva mai corespunzător, tranzacție care întotdeauna presupune o pierdere de bani.

Calitatea. Nici un meșteșugar nu poate să facă lucru de calitate cu unelte inferioare, iar fotograful nu este o excepție. Mulți cred că achiziționarea unui aparat bun, de precizie, le depășește posibilitățile financiare. Totuși, orice tip de aparat se poate găsi de ocazie la prețuri mult reduse. Dacă este cumpărat de la un magazin cu renume, un astfel de aparat este tot atît de bun, ca și unul nou, pentru lucrările curente. În condiții obișnuite, viața unui aparat bun este de cel puțin opt ani și, la sfîrșitul acestei perioade, el tot mai are o oarecare valoare.

Nici un fotograf serios nu-și poate permite să *nu* aibă un aparat bun. Din această cauză, nu pot să-l sfătuiesc cu destulă insistență ca să nu-și cumpere decît un instrument de calitate. Dar, el nu trebuie să facă greșeala de a confunda calitatea cu adaptabilitatea. Un aparat scump nu este, *ipso facto*, un aparat mai bun decît un tip mai ieftin, *în ceea ce îl privește pe un fotograf anume*. De exemplu, ar fi o mare greșeală pentru un fotograf de arhitectură care are posibilitatea să-și cumpere tot ce este mai bun să achiziționeze un aparat superior, de 35 mm cu un obiectiv f/1,5 în credința că, fiind cel mai scump aparat din magazin, este totodată și cel mai bun pentru nevoile lui. Dimpotrivă, nici măcar un aparat de tipul box n-ar putea să fie mai puțin potrivit pentru fotografia de arhitectură. De fapt, *el* are nevoie de un aparat cu obiectiv rabatabil, *puțin luminos*, bine corectat, un instrument care poate fi cumpărat cu mai puțin decît jumătate din prețul unui aparat de 35 mm.

Simplitatea. Una dintre lecțiile practice cele mai valoroase pe care le-am învățat în timpul muncii mele la *Life* a fost că este avantajos să ai minimul necesar de utilaj. Din mai multe motive. Cu cît aveam de cărat mai puțin utilaj, cu atît deveneam mai independent de hamali, taxiuri și, în general, de ajutor, cu atît puteam să mă deplasez mai mult și mai repede și cu atît oboseam mai puțin. În plus, cu cît este mai simplu utilajul, cu atît este mai simplă folosirea lui și cu cît latura tehnică a realizării de fotografii cere mai puțină atenție, cu atît mai multă atenție poate fi dată subiectului. Toți acești factori se răsfrîng în mod favorabil asupra calității lucrărilor.

Am mai făcut descoperirea că multe accesorii pe care le cară alți fotografi de la reviste — și pe care le-am procurat și eu, ca un om conștiincios — *nu erau de loc necesare pentru tipul meu de lucrări*. Aceasta m-a învățat să *nu* dau o prea mare atenție utilajului altora, a căror

muncă este adesea foarte diferită de a mea, și că trebuie să descopăr singur ceea ce *îmi este într-adevăr necesar*. Ca urmare, mi-am dat seama că nu este nevoie *decît de două aparate* — unul de 35 mm și altul de 9×12 cu obiectiv rabatabil, ambele echipate cu mai multe obiective potrivite — pentru a fotografia cu succes aproape orice fel de subiect, în orice condiții, în afară de acele cazuri rare în care este nevoie de utilaj special (fotografia aeriană și fotografia de mare viteză). De asemenea, am descoperit că *un tip de film* poate să facă *orice*, indiferent de formatul aparatului sau natura subiectului deoarece reporterii de revistă fac fotografii pentru a fi reproduse, iar rasterul gravării face iluzorii măririle fără granulație. Am mai descoperit că un mic număr de adaptări simple face cu putință — în limitele posibilităților punerii la punct, a necesităților de obturație și de acoperire a cîmpului negativului — *folosirea oricărui obiectiv la oricare aparat;* că *un singur set de filtre*, cu ajutorul unor adaptări simple, poate fi folosit la oricare obiectiv; că *fotografierea la lumina existentă* nu numai că produce imaginile cele mai naturale, dar elimină, în același timp, necesitatea utilajului de iluminat, greoi și costisitor; că, în cazurile în care este absolută nevoie de iluminare auxiliară, reflectoarele cu clame elimină multe suporturi de reflector; că « revelatoare minune » nu există decît în imaginația fabricanților lor și a cîtorva amatori naivi (dacă astfel de revelatoare ar fi fost posibile, primii care le-ar fi produs și pus pe piață ar fi fost fabricanții cu renume ca Ansco sau Kodak); că redarea caracteristică a contrastelor pentru un film poate fi modificată simțitor și adaptată condițiilor speciale ale subiectului prin modificări corespunzătoare în expunere și developare. Prin urmare, mă deplasez, de obicei, doar cu o trusă cu utilaje de mărime mijlocie. Deseori, oamenii, văzînd cît de puțin transportă acest fotograf de la *Life*, exclamă surprinși: « Asta e tot? ».

Astăzi, noțiunea de succes este în general sinonimă cu succes bănesc. O persoană bogată, evident, a avut « succes », pe cînd alta, deși cu multe realizări în domeniul pe care și l-a ales, dacă nu a strîns bani, este considerată fără « succes » — este un om ratat.

Este ușor să se întocmească o listă cu calitățile pe care trebuie să le aibă un fotograf pentru a putea avea succes, adică pentru a cîștiga mulți bani din profesia sa. Mai întîi trebuie să aibă o personalitate captivantă. Trebuie să fie un bun diplomat în relațiile lui cu clienții și capabil să facă compromisuri. Trebuie să fie autoritar, dar totuși politicos atunci cînd fotografiază oameni. În plus, să fie prezentabil, să se exprime frumos, să aibă un birou și un studio impresionant. De asemenea, mai contribuie și cunoașterea meseriei, deși lipsa de cunoștințe fototehnice sau imaginație poate de obicei să fie compensată prin angajarea unor ajutoare potrivite.

Totuși, oricît de important ar fi acest fel de succes în societatea noastră, nu este cel la care mă gîndesc cînd discut, în cele ce urmează, calitățile care, după părerea mea, sînt absolut necesare pentru succesul ca fotograf, ca meșteșugar calificat, ca artist creator. Multe din aceste calități sînt inefabile și greu de definit.

IMPULSUL DE A CREA

Una dintre cele mai misterioase forțe ale omului este impulsul creator, dorința de a făuri lucruri care sînt dincolo de nevoile de bază

ale vieții. Animalele cele mai dezvoltate nu prezintă nici o dovadă a acestei forțe, însă o găsim deja manifestîndu-se la omul primitiv care, cu vreo douăzeci de mii de ani în urmă, a pictat pe pereții peșterilor de la Altamira și Lascaux. Este forța care a creat cultura noastră. Această nevoie de a crea este una din trăsăturile necesare, fără de care cineva nu poate deveni un fotograf cu adevărat mare.

Dorința de a crea îl forțează pe artist să picteze, să încerce mereu și mereu ceva ce întotdeauna pare să-i evite stăpînirea, să persiste, oricît de dureroasă este lupta, oricît de teribilă dezamăgirea cînd mîna lui nu este în stare să dea formă la ceea ce mintea deslușește cu limpezime. Pe Gauguin l-a gonit din sînul familiei și din patrie; pe Van Gogh spre nebunie. Acest impuls a creat marile opere de artă.

Și, deși gradul poate să difere, această nevoie de a crea îi face pe unii să devină mari fotografi. Așa se explică de ce muncesc ca niște sclavi, iar uneori — ca Robert Capa și Werner Bischof — mor literalmente în încercarea de a realiza ceva de care nimănui nu-i prea pasă. De ce o facem, pentru ce? Luați, de exemplu, cazul fotografului de revistă: timp de zile, săptămîni, cîteodată luni, el lucrează în condiții grele, de nedescris, în junglele fierbinți, în gerul arctic, sub nivelul mării sau în singurătatea de nedescris a stratosferei, riscîndu-și viața în război; pentru ce? Nu pentru bani, fiindcă el ar putea să stea acasă și să cîștige mai mulți în publicitate. Nu pentru glorie. Viața unui exemplar de revistă este tot atît de scurtă ca și cea a unui ziar. Puțini o păstrează, deși este un document din istoria timpului nostru. Nu, noi îndeplinim această muncă și ducem această viață fiindcă trebuie. N-am putea trăi altfel, fiind sclavii nevoii de a crea.

A aduce mai multă mulțumire decît a lua — nimeni nu înțelege aceasta și nu i se conformează mai bine decît artistul. Întreaga lui viață este dedicată gîndirii constructive, *dăruirii* de sine. Totuși, el recoltează rareori răsplata muncii lui, adesea este luat în batjocură sau persecutat ca « radical ». Asupra lui Van Gogh s-a scuipat, aproape că a murit de foame, n-a vîndut în timpul vieții nici un tablou și totuși, astăzi, opera sa este evaluată la peste un milion de dolari. Gauguin a murit uitat într-o junglă din sudul Pacificului, însă picturile lui trăiesc!

Această dorință de a crea nu se limitează doar la sfera artisticului, ea se manifestă și în alte domenii. De exemplu, americanii sînt în general foarte inventivi în organizarea, planificarea și producția unor bunuri materiale. Fiecare afacere, fabrică, companie publicitară modernă care funcționează bine și eficient dovedește aceasta. Însă, pe un plan mai înalt, planificarea încă nu este bine văzută. Există o puternică împotrivire față de ceea ce se numește în mod curent

« Controlul și amestecul guvernului ». Încă nu se aplică pe o scară mai mare gîndirea creatoare. Rezultatele înspăimîntătoare sînt evidente peste tot: în ineficienta planificare a orașelor noastre, în condițiile imposibile de circulație, în insuficiența programelor de conservare a solului și de luptă contra eroziunii, în lăcomia unor interese particulare care duce la risipirea pe scară mare a unora dintre resursele noastre naționale, amenințarea continuă a războiului. De ce? Pentru că forța creatoare este concentrată asupra producerii bunurilor materiale, neglijîndu-se aproape complet valorile culturale și spirituale. Acesta este un drum cu sens unic, care în trecut a dus în mod inevitabil la prăbușirea civilizației care suferea de o astfel de boală.

Natura face o risipă gigantică pentru că și-o poate permite. Un număr imens de vieți este sacrificat pentru fiecare ființă care supraviețuiește, ca să-și îndeplinească destinul. Însă omul nu poate să urmeze acest drum dacă vrea să supraviețuiască. Nimeni nu va cunoaște vreodată numărul de talente strivite înainte de a fi avut prilejul să se dezvolte, să se maturizeze, să ne dea ceva nouă, tuturor — victime ale unui sistem devotat aproape în exclusivitate producerii de valori materiale. Cîți mari creatori ca Beethoven și Van Gogh nu a pierdut omenirea, fiindcă aspirațiile lor au fost sufocate în lupta pentru supraviețuirea fizică? Cîtă vreme ne mai putem permite să ne risipim astfel resursele?

Oricine simte în el scînteia puterii de creație este dator s-o mențină aprinsă, s-o alimenteze, s-o dezvolte pînă cînd, cu vremea, va fi în stare să dea ceva, adăugîndu-și contribuția — oricît de mică — la moștenirea culturală a omului.

REȚETA SUCCESULUI

Pentru a reuși în această lume, oricine își dă seama că trebuie să muncească din greu. Acest adevăr rămîne valabil fie că vrei să devii tîmplar sau fotograf. Există totuși deosebiri de grad, în ceea ce privește munca. Mai devreme sau mai tîrziu, tîmplarul, dacă lucrează intens, va atinge o fază cînd va ști literalmente tot ce trebuie să știe un meseriaș din ramura sa. Însă, un fotograf, oricît de mult ar lucra și oricît de perfect foto-tehnician ar deveni, ca artist nu va putea niciodată ajunge la capătul învățăturii. Pentru că nu există nici sfîrșit, nici perfecțiune în artă.

Un artist este tot timpul la lucru. Chiar atunci cînd pare că nu face nimic, mintea tot îi e preocupată de munca sa, observînd, cerce-

tînd, filtrînd fapte și impresii... Tot astfel un fotograf creator lucrează nu numai atunci cînd face fotografiile, ci tot timpul cît este treaz. Mereu vede imagini noi, concepe idei și modalități noi de expresie vizuală, se gîndește la noi experimente. Mintea lui, în mod conștient sau inconștient, este întotdeauna activă, creînd în termeni de imagini și fotografii.

Totuși, unii fotografi sînt niște visători care nu reușesc niciodată să-și îndeplinească visurile. Întotdeauna intervine ceva, chestiuni care nu pot fi amînate, treburi, clienți, obligații, întîlniri, necazurile de fiecare zi. Mai este o zi și mîine, mîine vor găsi timp pentru lucrarea lor revoluționară, mîine vor arăta ei lumii! Acest mîine însă nu vine niciodată. Și, încetul cu încetul, uzată de inerție și frustrare, puterea de creație moare, contribuția rămîne neîndeplinită, iar rutina mai face încă o victimă.

Oricît de importantă este rutina pentru succesul material în creația fotografică, ea trebuie depășită. Oricare fotograf competent este capabil să-și îndeplinească sarcina care i s-a dat, și s-o îndeplinească bine. *Ceea ce însă îl promovează pe fotograf în primele rînduri este munca depusă peste și dincolo de obligații, efortul suplimentar, timpul în plus, care nu este nici cerut și nici plătit, consumat bucuros pentru realizarea unei fotografii mai bune.*

Există foarte mulți fotografi care lucrează din greu de la nouă la cinci cu competență, perfect capabili să facă lucrări obișnuite. Nu este de loc greu să-i găsești pe aceștia. Mai rar este *fotograful care dă mai mult decît se așteaptă de la el.* Aceasta este rețeta magică a succesului: puneți *valori suplimentare* în munca voastră, dacă este nevoie, lucrați mai intens și timp mai îndelungat decît se așteaptă de la voi, contribuiți cu ceva ce este al vostru — personalitate, idei, stil — acel ceva nedefinit care afirmă că o fotografie nu putea fi făcută decît de voi.

CALITĂȚILE UNUI FOTOGRAF

Profesia de fotograf, și mai ales cea de fotoziarist, pare să fie atît de plăcută, încît nu este de mirare că mulți care nu sînt calificați pentru ea doresc să o îmbrățișeze. Motivul pentru care se ajunge atît de greu la succes în fotoziaristică este faptul că un fotograf trebuie să combine în personalitatea lui însușirile și talentele de reporter, diplomat, artist, tehnician.

Este imposibil de caracterizat un fotoziarist. De exemplu, se pare că extroverții ar avea unele avantaje față de introverți deoarece fotoziariștii trebuie să aibă tot timpul de-a face cu oameni. Totuși este greu să-ți imaginezi introverți mai tipici decît Eugene W. Smith și Leonard McCombe, doi dintre cei mai buni specialiști de la revista *Life* în fotografierea oamenilor. Pe de altă parte, există Eliot Elisofon și Ralph Morse, fotoziariști de prima mînă, extroverți. Deci, dacă în cele ce urmează discut despre unele calități care sînt necesare unui fotoziarist, trebuie să se înțeleagă că nimeni nu poate să întrunească toate aceste calități în cel mai înalt grad. Întotdeauna unii vor fi mai dotați în anumite privințe, alții în altele. Într-un fel însă, aceasta este un avantaj, dînd posibilitatea formării unui stil individual, cu condiția ca fotograful, recunoscîndu-și părțile slabe, cît și pe cele bune, să-și aleagă potrivit cu acestea domeniul lui de activitate.

CAPACITATEA DE A GÎNDI ÎN IMAGINI

După cum am mai spus, un subiect poate fi *interesant, deși nu este fotogenic.* Fotoziaristul este pus adesea în situația de a realiza astfel de subiecte nefotogenice, dar care din punct de vedere publicistic sînt importante ca știri. Cu cît este mai obișnuit să gîndească în imagini, cu atît va putea să trateze mai bine astfel de subiecte dificile.

De exemplu, am primit sarcina să realizez nu demult un reportaj despre două noi tipuri de materiale plastice cu proprietăți neobișnuite. Un tip este « fotosensibil », adică un material plastic lichid care la lumină se solidifică, însă care rămîne mereu lichid, dacă este menținut în întuneric. Celălalt este pur și simplu mai solid decît oricare alt material plastic cunoscut pînă acum. Fotosensibilitate și rezistență extraordinară la tensiune. Cum poate oare cineva să descrie aceste calități în fotografii interesante, mai ales că cele două materiale plastice transparente, deci practic incolore, erau neobișnuit de nefotogenice?

Calea cea mai evidentă de a prezenta materialul plastic fotosensibil ar fi constat din alcătuirea unui reportaj compus din secvențe în care să se arate în mod succesiv: părțile componente ale materialului plastic — un vas conținînd materialul plastic în stare lichidă; iradierea lui cu lumină — procesul de polimerizare (solidificare) sub influența luminii și, în sfîrșit, materialul plastic solidificat. Dar puține reportaje sînt mai plictisitoare decît urmărirea prin secvențe consecutive a unor mîini ținînd recipiente de laborator și amestecînd lichide incolore. Într-un scurt film animat o astfel de secvență s-ar putea să fie interesantă și informativă. Nu însă în imagini statice, și asta din mai multe

motive: materialul plastic în stare lichidă arată ca apa, iar iradiat de lumină arată că apa prin care trece o rază de lumină, procesul de polimerizare în sine scăpînd practic privirii nu s-ar observa într-o fotografie pentru că între starea lichidă şi cea solidă nu există vreo deosebire vizibilă a materialului plastic. Deoarece imagini ale unei astfel de transformări pot fi uşor falsificate, niciodată n-ar putea să dovedească în mod convingător că materialul plastic se întăreşte într-adevăr sub influenţa luminii, în loc să devină solid prin uscare, ca cimentul obişnuit.

Exemplul de mai sus este tipic pentru un subiect interesant şi nefotogenic în acelaşi timp. Redactorul ştiinţific, neobişnuit să gîndească în imagini, redactase reportajul sub formă de secvenţe, ceea ce, din motivele arătate înainte, nu era acceptabil. Problema trebuia atacată altfel. Iată concluziile şi soluţia la care am ajuns în cele din urmă:

Una din premisele principale în fotoziaristică este că fiecare fotografie trebuie să însemne şi să dovedească ceva. În mod automat se elimina, deci, prima dintre fotografiile propuse, care trebuia să arate elementele componente ale noului material plastic, deoarece, sub formă de pudră, majoritatea substanţelor chimice se aseamănă şi tot atît de bine am fi putut să fotografiem grămăjoare de zahăr sau de făină, fiindcă efectul imaginii şi valoarea ei informativă ar fi fost aceleaşi. Dacă această informaţie despre elementele componente ale materialului plastic era necesară în reportaj, locul ei ar fi fost în explicaţie, deoarece fiind un subiect literar, nu era potrivit pentru redarea sub formă de imagini.

Pe urmă am decis să reducem numărul de fotografii propus, de la patru la două (cu cît o secvenţă este mai scurtă, cu atît este mai simplă şi mai puţin obositoare). Simplitatea este una dintre calităţile principale.

P r i m a f o t o g r a f i e. Un vas Petri (un recipient de sticlă subţire, puţin adînc, de formă rotundă, cu fundul plat) a fost plasat pe un suport inelar de laborator. El conţinea materialul plastic lichid (care arăta ca apa). Un mic aparat de proiecţie pentru diapozitive, aşezat lîngă suportul inelar, proiecta prin fundul de sticlă al vasului imaginea unei cruci de Malta, cu ajutorul unei mici oglinzi, plasată sub vas, într-un unghi de 45°. Astfel raza orizontală a proiectorului era reflectată în sus şi imaginea crucii de Malta pătrundea în materialul plastic lichid. Întregul aranjament a fost apoi fotografiat într-o cameră cu lumină scăzută, lumina cea mai puternică fiind aceea a razei proiectorului.

A d o u a f o t o g r a f i e. Aranjamentul este acelaşi. Sub influenţa luminii, materialul plastic din vasul Petri s-a întărit, dînd

forma imaginii proiectate a crucii de Malta, în timp ce materialul plastic neiradiat, din jurul crucii, a rămas lichid. Fotografia era luată în timp ce două mîini, ținînd vasul Petri înclinat, scurgeau încet materialul plastic lichid neinfluențat, iar partea solidificată, lipită de fundul vasului, apărea sub forma unei cruci de Malta.

Împreună, aceste două imagini, *dovedeau* ceea ce secvența de cinci imagini, propusă inițial, n-ar fi putut dovedi niciodată — *faptul că materialul plastic se întărea sub influența luminii* — pentru că, așa cum era conceput, acest aranjament nu putea să fie un trucaj.

Deși soluția unei astfel de probleme poate să pară simplă pe hîrtie, în cursul aplicării practice apar complicații, de obicei. În exemplul amintit, au trebuit învinse două dificultăți neprevăzute. Una rezultă din faptul că în fotografie raza de lumină aruncată de proiector trebuia să fie vizibilă, pentru a explica cum s-a produs crucea de Malta — s-a suflat fum de țigară în raza de lumină pentru a o face vizibilă. Cealaltă dificultate provenea din faptul că o imagine proiectată într-un lichid clar, cum este materialul plastic nepolimerizat, este tot atît de invizibilă ca o imagine proiectată în aer. Totuși valoarea primei fotografii depindea întru totul de vizibilitatea imaginii crucii proiectate. Această imagine din materialul plastic lichid a fost făcută vizibilă prin adăugarea unei cantități mici de pudră fluorescentă care, sub influența luminii, a început să strălucească, evidențiind în materialul plastic lichid forma tridimensională a crucii de Malta.

A l d o i l e a r e p o r t a j cerea să se demonstreze prin imagini rezistența superioară a celuilalt tip de material plastic. O modalitate evidentă ar fi fost aceea de a atîrna o greutate mare de o fîșie subțire din acest material. Însă nici o fotografie n-ar fi putut să fie mai neinteresantă și să dovedească mai puțin. Nimic n-ar fi fost mai simplu decît să faci din lemn foarte ușor, vopsit cu aluminiu, modelul unei greutăți apreciabile.

În colaborare cu fabricantul materialului plastic am rezolvat problema, împachetînd un automobil într-o pungă uriașă, confecționată din materialul plastic perfect transparent și subțire ca hîrtia. Punga cu automobilul am suspendat-o de o macara. Un truc, poate exagerat, însă foarte eficace. Fotografiată în contre-jour, această pungă de material plastic, conținînd automobilul, era aproape invizibilă, producînd astfel senzația că automobilul stă suspendat în aer. Se demonstra astfel, într-un mod cît se poate de convingător, rezistența deosebită a materialului plastic.

Altă dată, trebuia să se demonstreze prin fotografii că o anumită țesătură din fibre sintetice nu este atacată de acizi. Scenariul cerea două fotografii, ambele prezentînd cîte un recipient de laborator

umplut cu acid. Prima imagine trebuia să arate o bucată de țesătură obișnuită muiată parțial în acid, dizolvîndu-se. A doua imagine trebuia să prezinte același aranjament, diferența fiind că noua țesătură rămînea intactă. După o scurtă discuție cu redactorul, reportajul s-a anulat, fiindcă am arătat că astfel de imagini nu ar dovedi nimic, neexistînd nici o modalitate de a demonstra că cel de al doilea recipient nu conținea apă, în loc de acid.

Cu cîțiva ani în urmă, ziarele publicau fotografii cu un helicopter al marinei prevăzut cu lumini la vîrfurile rotorului, care, se spera, ar ușura noaptea munca de salvare pe mare. Fotografia, care a fost remarcată de un redactor de la *Life*, era o fotografie de noapte realizată cu un timp de expunere lung și care prezenta un helicopter făcînd ridicări verticale scurte, în timp ce luminile rotorului trasau spirale luminoase pe cerul negru. Deoarece mișcarea helicopterului era dreaptă, în sus și în jos, imaginea era ștearsă și efectul confuz. Ea însă indica anumite posibilități care l-au făcut pe redactor să-mi propună să încerc realizarea unor fotografii mai bune. Așa cum o vedeam eu, problema era ca *într-o singură* fotografie să se îndeplinească *două* lucruri: să se arate în mod clar însuși helicopterul, nu șters, și efectul luminilor de pe rotor să fie scos în evidență într-un mod grafic frapant. Pentru a realiza o astfel de fotografie (vezi pag. 281), era nevoie să se utilizeze metoda expunerii duble: prima expunere trebuia să arate helicopterul puternic iluminat noaptea, stînd la capătul pistei; a doua, o expunere cu timp lung, suprapusă, cu helicopterul care se ridică, zboară către aparatul de fotografiat și apoi iese din cadru. Această soluție prezintă în mod optim frumosul desen al spiralelor trasate pe fundalul cerului întunecat de luminile de pe vîrfurile paletelor rotorului.

Cred că aceste exemple sînt suficiente pentru a explica ceea ce înțeleg eu cînd vorbesc despre capacitatea de a gîndi în imagini. De fapt problema este foarte simplă și poate fi rezumată spunînd că o idee în sine nu poate fi fotografiată. Ea însă poate fi comunicată altora prin fotografii, *cu condiția să fi fost corect tradusă într-o formă vizuală*. Dacă ideea este corect tradusă nu pierde nimic din înțelesul ei. Dacă este tradusă incorect, înțelesul ei este parțial schimbat, sau se pierde. Pentru a putea traduce o idee într-o formă concret-vizuală, fotograful trebuie să fie în stare nu numai să vizualizeze imaginile *înainte* de a le reproduce pe film și apoi pe hîrtie, dar să și aibă în vedere că astfel de imagini să vizeze înțelegerea și efectul asupra privitorului: ideea originală va fi comunicată în mod clar, sau va fi înțeleasă greșit? Fotografia *înseamnă* ceva? *Dovedește* ceva? Dacă răspunsul este afirmativ, atunci fă-o, dacă nu—uit-o.

Un fotoziarist combină două funcții: aceea de *culegător* și aceea de *răspînditor* de informații. În calitatea lui de culegător, el întîlnește personalități interesante despre care, de obicei, alții nu au prilejul decît să citească, el pătrunde în locuri care pentru alții sînt închise, călătorește spre locuri îndepărtate ale lumii, cunoscute altora doar din descrieri și, sub formă de fotografii, el furnizează informațiile pe care a fost trimis să le strîngă. Fotografiile lui, reproduse în reviste și suplimentele de duminică ale ziarelor, sau reproduse pe ecranele cinematografelor sau ale televiziunii, pot fi văzute de milioane de oameni, mai puțin privilegiați, pe care îi informează și cărora, adesea, le influențează gîndirea. Deoarece fotografiile *lui* sînt trimise în toată lumea, el este îndreptățit să se considere răspînditor al informațiilor pe care le conține.

Deoarece depinde într-o măsură destul de mare de fotoziarist *ce* și *cum* fotografiază, puterea lui de a influența pe cei care îi văd imaginile poate fi foarte mare. Poate fi foarte distructivă dacă nu este contracarată de un simț al răspunderii tot atît de dezvoltat.

De exemplu, un fotoziarist este trimis să relateze despre o țară străină. Redactorul (care i-a dat însărcinarea) este departe, iar el este singur. El singur face alegerea subiectelor. El poate da fotoreportajului său un anumit iz special doar prin nefotografierea anumitor aspecte. Dacă, dintr-o cauză oarecare, nu-i place țara pe care a fost trimis s-o descrie, nu există nimic care să-l împiedice să nu sublinieze relele care există și, mai mult sau mai puțin, să ignoreze laturile pozitive care, de fapt, sînt mai multe decît cele negative. După ce s-a întors acasă, fotografiile sale, văzute de milioane de oameni, pot influența opinia publică într-un fel care este în detrimentul intereselor reale ale celor două țări.

Prima datorie a unui fotoziarist este de a relata, de a strînge fapte. Totuși, uneori este imposibil să strîngi *toate* faptele, dacă există multe. Urmează de aici că un fotoziarist trebuie de asemenea să fie în stare să evalueze faptele în ceea ce privește însemnătatea lor în reportaj, astfel ca să poată să-și aleagă subiectele — indiferent dacă implicațiile lor sînt bune sau rele — cele mai reprezentative. Pentru a face aceasta, el are nevoie de judecată, de capacitatea de a vedea lucrurile la proporțiile juste și în relațiile adevărate cu alte date — puține lucruri existente sînt întru totul bune sau întru totul rele. A descoperi răul în ceva ce pare bun, sau binele în ceva ce pare rău este adesea dificil. De exemplu, cînd eram copil la școală mi-era foarte frică de unul dintre profesorii mei, un prusac bătrîn și rău, de tipul sergentului-instructor. Această situație a continuat

pînă cînd un prieten mai în vîrstă decît mine mi-a recomandat să mi-l închipui stînd la catedră, în fața clasei, în pielea goală. Acest lucru mi s-a părut atît de caraghios, încît de atunci mi-am pierdut teama de el. Am căpătat un simț al proporțiilor. La urma urmelor, nu era monstrul pe care îl văzusem în el, ci o ființă omenească care, avînd de-a face an după an cu copii gălăgioși, devenise ursuz poate. . . Atunci am început să-l văd așa cum era *într-adevăr*. Și, dacă înainte mi-l închipuisem ca pe un om foarte rău, acum îl vedeam ca pe un bătrîn singuratic, care trezea mai mult milă decît ură.

Cel mai des, lipsa de judecată se găsește la fotografii care preferă să fie conduși de inimă, și nu de creier. Exemple tipice sînt acei fotografi care se concentrează în exclusivitate asupra descrierii aspectelor negative ale societății. Neavînd simțul proporțiilor, orbi în fața faptului că laturile pozitive contracarează relele recunoscute și lipsiți de idei constructive, ei citează o situație izolată și o transformă într-o situație reprezentativă pentru întreaga țară.

Unor astfel de fotografi ai vrea să le spui: nu fi atît de negativist! În urmărirea laturilor negative nu le neglija pe celelalte. Fii constructiv, relatează și despre realizări, despre spiritul pozitiv care se manifestă în adevăratul progres! În loc să fotografiezi numai copii murdari care se joacă pe maidane, arată, în contrast, noile spații recreative și poate că unii oamenii inspirați de comentariul tău vor munci pentru transformările necesare. Dacă fotografiile tale îi vor mobiliza pe oameni să facă ceva bun — orice ar fi — , acest bun ți se datorează în parte *ție*, reprezintă *contribuția ta* la o lume mai bună. Este ușor să dărîmi și să distrugi. Pesimismul și defetismul nici nu ajută nimănui, nici nu contribuie la progres. Dimpotrivă, astfel de atitudini au un efect paralizant. Noul nu poate fi creat decît într-un spirit pozitiv și constructiv, iar vechiul trebuie să fie înlocuit cu ceva mai bun.

Deoarece fotoziariștii au slăbiciuni omenești, este de înțeles că judecata lor e cîteodată întunecată de păreri personale. Vreau să repet încă o dată că eu cred în dreptul oricui la păreri personale. Totuși, *în munca lor*, fotoziariștii ar trebui să încerce să mențină fotografiile necontaminate de prejudecăți. Indiferent de sentimentele lor față de un anume subiect, ei ar trebui să se mențină în limitele relatării faptelor, pentru că acesta este singurul mod în care ei pot prezenta publicului fotografii-document care să îi permită fiecărui privitor să-și formeze propria lui părere. Oricît de atrăgător ar fi modul subiectiv de abordare în alte domenii ale fotografiei, relatarea prin imagini a fotoziaristului trebuie să fie obiectivă, reală, bazată pe fapte, pentru că ea devine sursa cu ajutorul căreia oamenii — care altfel nu pot afla anumite fapte — își formează propriile concluzii.

Dacă fotografiile reflectă părerile personale ale unui fotograf, ele nu pot intra în categoria fotoziaristicii, şi fotograful nu mai este un fotoziarist, ci un interpret al subiectului pe care-l descrie. Dacă imagini de acest fel se recunosc sau sînt indicate ca fiind fotografii *subiective* — comentarii sau impresii personale — ele pot avea efecte tot atît de plăcute şi atrăgătoare ca şi lucrările de artă. Dacă în mod fals sînt indicate ca fiind *faptice*, ele sînt de fapt *propagandă*.

CAPACITATEA DE A LUCRA CU OAMENI

Un fotoziarist se află mereu în situaţii care pe alţii i-ar stînjeni: trebuie să ceară unor oameni ceva fără să poată să le dea nimic în schimb, trebuie să deranjeze oamenii, să pătrundă în viaţa lor particulară, să le răpească din timp, să le ceară să colaboreze cu el fie ca modele pentru fotografiile lui, fie să-l ajute într-un fel sau altul. Cu cît este mai diplomat în astfel de tratative, cu atît îi va fi mai uşor, şi prin urmare, cu atît îi vor reuşi mai bine fotografiile.

Un fotoziarist reprezintă revista la care lucrează. Mai mult încă, pentru majoritatea celor cu care vine în contact în timpul muncii sale, el este un fotograf de revistă, el devine un reprezentnt al *tuturor* fotografilor de revistă. Această situaţie îi creează răspunderea de a se conforma unor anumite reguli bazate pe politeţe şi etică profesională.

În timpul muncii mele ca fotoziarist am vorbit cu mulţi oameni care înainte avuseseră de-a face cu alţi fotoziarişti, şi în timp ce pentru unii nu aveau decît cuvinte de laudă, de alţii se plîngeau amarnic. De fapt, în unele cazuri am avut cea mai mare dificultate în a obţine vreun ajutor din partea unor oameni care cu alte prilejuri au avut de suferit din cauza unor fotografi care, judecînd după ce mi se relatase, se purtaseră mai mult ca nişte huligani decît ca nişte oameni civilizaţi. Plîngeri au fost făcute mai ales împotriva a trei tipuri de fotografi:

D i c t a t o r u l. Tipul arogant care crede în comenzi scurte, autoritare, care rearanjează mobila fără a cere voie şi confundă o atitudine dictatorială cu eficienţa. Desigur, faptul că e reprezentantul unei mari reviste i se urcă la cap. Îi supără pe toţi şi trezeşte multă reavoinţă împotriva sa, a revistei şi a tuturor fotografilor de revistă; greu s-ar putea vreodată compensa aceasta prin purtarea politicoasă a şase fotografi care ar mai veni după el — dacă ar mai fi primiţi.

Porcul. Tipul dezordonat care, după ce a terminat lucrul, lasă totul în cea mai mare dezordine. Ambalajele de filme și becurile vacu-blitz rămîn acolo unde au fost aruncate, scrumul de țigară și mucurile sînt peste tot, în afară de scrumieră. Niciodată nu se deranjează să curețe ceva sau să pună la loc mobila pe care o mutase. Vine ca o furtună, execută fotografiile ca un ciclon și pleacă atît de grăbit, încît uită să mulțumească și să salute.

Cel care promite. Lucrează prin inducere în eroare și-i convinge pe oameni să-l ajute, promițîndu-le că le va trimite fotografii pe care, desigur, nu le trimite niciodată. Descrie în culori foarte luminoase avantajele pe care le vor avea apărînd în revistă, însă uită să spună că nu există nici o garanție că reportajul va apărea vreodată. Oamenii, văzînd că nu se întîmplă nimic — că nu primesc exemplare de curtoazie, că nu apare nici un reportaj despre ei în revistă și cumpără număr după număr în speranța că totuși vor vedea ceva — se înțelege că, simțindu-se înșelați, refuză după aceasta să mai dea ajutor altor fotografi.

Fotograful cu simț de răspundere este întotdeauna politicos, atent și nu face promisiuni pe care nu poate să le țină. După ce și-a terminat lucrul, lasă locul așa cum l-a găsit. Oricît de obosit ar fi sau oricît de grăbit, întotdeauna găsește timp să mulțumească și să-și exprime recunoștința pentru ajutorul primit în timpul realizării fotoreportajului. Dacă ajutorul a fost mai subsanțial, el poate să-i invite pe cei care l-au ajutat la o masă la un restaurant sau să le ofere un abonament pe un an la revista sa, trecînd aceasta în decontul de cheltuieli. Nici un redactor-șef care cunoaște valoarea unor asemenea gesturi mici de politețe nu va obiecta la astfel de cheltuieli. Alteori, el poate să facă cîteva fotografii cu ei sau cu copiii lor și să le trimită împreună cu o scrisoare de mulțumire. El știe că se va mai putea întîmpla cîndva să fotografieze pe aceeași oameni, sau pe prietenii sau vecinii lor, sau pe alții care între timp au auzit de el. În loc să fie refuzat, el va fi bine primit. Cu vremea, își va face astfel noi prieteni.

IMAGINAȚIA

În concordanță cu legile cererii și ale ofertei, ceea ce este neobișnuit se caută mult mai mult decît ceea ce este obișnuit. Aceasta se aplică și la fotografie: fotografiile neobișnuite au o mai mare șansă de a fi folosite de redactori decît cele comune. Din nefericire, subiectele fotografiilor sînt în general cam aceleași: oameni, scene din viața de toate zilele, obiecte, peisaje. Urmează de aici că oricare ar fi calitățile

originale ale unei fotografii, ele trebuie să izvorască dintr-o calitate originală care există în fotograf, și nu în subiect. Această calitate neobișnuită și foarte necesară este *imaginația.*

Imaginația îi dă fotografului posibilitatea de a depăși tot ce a putut învăța de la alții și de a crea ceva nou în propriile-i lucrări. O idee nouă, o nouă metodă de abordare, un punct de vedere nou, *un stil personal.* O persoană lipsită de imaginație poate să citească nenumărate cărți despre fotografie, să urmeze cursuri după cursuri și totuși să nu fie în stare decît să copieze ceea ce a văzut. Cunoștințele de tehnică fotografică și îndemînarea în folosirea ei pot fi învățate, chiar și principiile fotocompoziției pot, cu vremea, să fie stăpînite, însă nimeni nu poate dobîndi imaginație. Cineva sau are, sau nu are această însușire. Mulți au imaginație — și astfel de talente nedescoperite trebuie scoase la iveală și dezvoltate.

O metodă bună pentru antrenarea imaginației sînt exercițiile mintale: încercați să vă imaginați *diferite feluri* de a realiza același lucru, diferite feluri de a reda același subiect, diferite aplicații ale mijloacelor și tehnicilor fotografice. Cînd sînteți puși în fața unei probleme fotografice, încercați să vă imaginați cum ar apărea un subiect din unghiuri diferite: mai de sus, mai de jos, dintr-o parte, din spate. Cum s-ar prezenta dacă ar fi luat de la o distanță mai mare, cu un teleobiectiv? Modificarea perspectivei va contribui la o mai bună caracterizare a subiectului? Ce s-ar întîmpla dacă s-ar folosi un obiectiv grandangular? O anumită exagerare a perspectivei va ajuta la redarea mai deslușită a anumitor trăsături caracteristice ale subiectului — în felul în care adesea o caricatură este mai caracteristică decît o redare obiectivistă pentru subiectul pe care îl prezintă? Ce ar fi dacă s-ar utiliza un tip deosebit de iluminare? De exemplu, lumină din spate, în locul iluminării mai obișnuite dintr-o parte. O siluetă în locul unei redări mai detaliate? Un alb-negru de un puternic caracter grafic?

Cercetînd în mod sistematic fiecare factor controlabil care contribuie la aspectul unei imagini, căutînd cu răbdare în rezolvarea unei anumite probleme *alte* metode decît *cele evidente,* analizînd în mod critic rezultatele căutărilor, utilizînd cu pricepere posibilitățile inerente subiectului, fotograful inventiv creează acel tip de imagine care îi face pe ceilalți fotografi mai puțin dotați, sau cu mai puțină răbdare, să exclame cu invidie: de ce nu m-am gîndit *eu* la asta? cum am putut să neglijez astfel de posibilități?

Această metodă nu este, desigur, decît inversul felului imaginativ de a vedea. În loc să încerce să-și închipuie efectele diferitelor mijloace și tehnici asupra aspectului subiectului său, fotograful care are într-adevăr imaginație, cînd întîlnește un subiect față de care este

sensibil, formează de îndată imagini în minte: linia orizontului se înalță, lui i se pare că ea domină ca opera unor giganți. Un pianist devine parcă o prelungire a instrumentului. Fața unei femei frumoase zîmbește din întuneric, plutește cu ochii închiși spre lumină, tot mai aproape, pînă cînd umple întregul univers... Imagini nenăscute încă așteptînd să fie eliberate pentru a prinde contur și formă pe peliculă și hîrtie sensibilizată...

Mai întîi, produsul imaginației, conceptul, ideea. Apoi, alegerea mijloacelor necesare pentru realizarea ei. Acesta este procesul prin care trece artistul cu imaginație.

O altă metodă pentru antrenarea imaginației este studierea și analiza lucrărilor altor fotografi cu mai multă imaginație, într-un fel asemănător cu cel al studentului de la arte plastice, care învață din studiul operelor marilor maeștri. Cred că nu există vreun artist care, într-un fel sau altul, să nu fi fost influențat de gîndirea și opera altora. Astfel de influențe sînt catalizatori necesari pentru dezvoltarea artistică a oricărei personalități creatoare. Nu trebuie să se confunde cu imitarea. Influența, în înțelesul cel mai bun al cuvîntului, este sinonimă cu inspirația, cu condiția ca factorii de influență să fie evaluați și asimilați de cineva a cărui personalitate este destul de puternică pentru a rezista tentației de a imita.

Inspirația care derivă din lucrările altuia poate duce la realizarea unor fotografii absolut originale, atît de diferite de imaginile cărora în mod indirect le datorează existența, încît nimeni n-ar putea ghici vreo filiație. Inspirația trezește mintea la o activitate creatoare proprie, făcînd ca impresiile să se grupeze în jurul lucrărilor văzute și să formeze un concept sau o idee independentă și originală care, realizată într-o formă concretă, devine o producție artistică proprie. Pe de altă parte, imitatorul, prea limitat și lipsit de imaginație pentru a fi sensibil în acest fel la opera altuia, copiază pur și simplu ceea ce vede și îi place, comițînd astfel furt în domeniul ideilor.

Acest fel de plagiat este, din nefericire, încurajat de revistele pentru fotografi amatori, cel puțin într-o oarecare măsură. Sub forma datelor tehnice li se spune cititorilor în mod exact cum au realizat alți fotografi imaginile reproduse, punîndu-se astfel un accent deosebit pe mijloacele folosite, în loc să fie indicate ideile pe care sînt bazate fotografiile. Inspirația poate să-și aibă sursa în orice aspect din lucrarea unui alt fotograf care impresionează pe cineva. Aceasta poate să fie precizia fotografiilor lui Edward Weston care impresionează dintr-o dată pe fotograful începător, cu efectul pe care claritatea poate să o aibă asupra forței unei imagini. Poate să fie fluul sofisticat al neclarității și al estompării, folosit cu atît succes de Avedon și Milton Greene pentru a simboliza anumite stări; acestea îl vor

face pe fotograf să-și dea seama că *noțiuni abstracte pot fi sugerate în fotografii.* Compoziția curajoasă din fotografiile lui Arnold Newman sau Irving Penn care vor trezi la tînărul fotograf dorința să încerce să folosească și el efectul grafic puternic al alb-negrului. Dar, indiferent de ceea ce îl inspiră, atîta timp cît el face o adaptare la propriul lui tip de lucrări, influențele de acest fel nu pot fi decît constructive și îl ajută în dezvoltarea sa artistică.

Evoluția artistică a oricărui creator urmează o cale precisă care se bazează pe caracter, temperament, preocupări, sensibilitate și gust. A găsi propria cale este primul pas spre a deveni un fotograf creator original. Trebuie înțeles că originalitatea este totalul general al trăsăturilor cuiva. Aceste trăsături trebuie recunoscute în mod conștient, acceptate și folosite. Ele nu pot fi modificate, deși pot fi frînate. Trebuie să se încerce a se obține cît mai mult *cu calitățile existente.* Aceasta *nu* se face prin afilierea la diferite mișcări sau prin alăturarea la anumite școli de gîndire. Schimbul de idei și de păreri este vital pentru evoluția intelectuală și artistică a cuiva. Fotografii care se identifică cu un grup format din oameni care sînt de acord asupra unei anumite probleme nu obțin confruntarea de păreri stimulatoare de care au nevoie, în plus își pierd și dreptul la gîndirea proprie. Oricine a realizat vreodată ceva de însemnătate trainică a fost, fără excepție, un individualist — cineva care a muncit în felul lui propriu fără să-i fie frică să lupte pentru convingerile sale. Fotografii care nu sînt dispuși, dacă este necesar, să lupte pentru dreptul de a spune în fotografiile lor ceea ce doresc să spună, în felul în care ei vor s-o spună, își pierd libertatea ca artiști. Această luptă este lupta tăcută a minții împotriva influențelor nefaste ale opiniei publice (« Ce vor spune ceilalți fotografi? » « Ce va crede redactorul meu șef? »), împotriva propriei vanități (« Aș dori să fiu ca cutare sau ca cutare »), împotriva propriei inerții (« De ce să mă căznesc? Nimeni nu va observa deosebirea »), împotriva tentației de a deveni repede recunoscut prin copierea lucrărilor de succes ale altora (« La urma urmelor, toți fură ideile altora»). Numai acei care cîștigă această luptă devin adevărate personalități și numai prin integritate personală poate cineva să dobîndească un stil personal, propriu lui. Stilul este reflectarea personalității.

Un stil personal îl deosebește pe un fotograf de masa anonimă de fotografi ale căror lucrări se aseamănă între ele. Numai puțini fotografi au dobîndit treptat un astfel de stil personal. După cum un expert de artă poate să recunoască o pictură de Renoir sau o sculptură de Rodin, fără să privească la semnătură, tot așa oricare șef de secție fotografică cu experiență, fără să se uite la ștampila de pe spate, poate să recunoască o fotografie *tipică,* de exemplu, de Edward

Weston, Avedon, Blumenfeld, Karsh, Mili, Newman sau Penn, pentru a numi doar cîțiva care mi-au venit imediat în minte. Am spus *tipică* fiindcă numai imaginile pe care un fotograf le realizează în conformitate cu propriile sale idei pot să poarte această amprentă a personalității. Acelea făcute pe bază de comandă, în conformitate cu cereri impuse de clienți și redactori, desigur, nu pot indica atît de limpede stilul realizatorului, ca cele care au pornit în întregime de la autorul lor.

Dezvoltarea unui stil personal pare, într-o oarecare măsură, să meargă paralel cu specializarea. Fiecare dintre fotografii pe care i-am menționat mai sus este un specialist într-un domeniu mai mult sau mai puțin bine definit. Orice minte creatoare este preocupată de anumite subiecte specifice și oricare fotograf creator va fotografia mai ales acele subiecte care îl interesează în mod deosebit. Aceasta, desigur, duce la specializare. În mod concomitent totuși, tocmai pentru că are imaginație, un fotograf creator își va dezvolta treptat un stil propriu. Acest stil va izvorî din genul de lucrări pe care le realizează cu precădere. Astfel, specializarea și dobîndirea unui stil personal se dezvoltă paralel.

Spre deosebire de fotograful lipsit de imaginație, care cu timpul ajunge să se plictisească de munca lui, plîngîndu-se că totul se repetă și că s-a mai făcut, cel cu imaginație descoperă mereu noi surse pentru a se bucura. Imaginația te face să vezi miracole și frumuseți în obiecte în care cel cu mai puțină imaginație nu vede decît foarte puțin sau nimic. Fotograful cu imaginație este acela care găsește imagini noi și interesante ale unor subiecte pe lîngă care alții trec indiferenți, care descoperă ordine și frumusețe în locuri în care nimeni nu se așteaptă. El este acela care comunică prin fotografii frumusețile și emoțiile lumii.

SPIRITUL DE OBSERVAȚIE

Un fotograf trebuie să-și dea seama că ochiul și aparatul său văd lucrurile în mod diferit. În timp ce ochiul este selectiv, aparatul înregistrează tot ce se află în raza sa de acțiune. Pentru a dovedi aceasta, faceți o experiență simplă: invitați doi prieteni, un bărbat și o femeie, să se plimbe cu dumneavoastră pe stradă. Cereți-le să se uite la fata drăguță care se apropie și pe care dumneavoastră o fotografiați. Apoi, rugați-i s-o descrie.

Foarte probabil, bărbatul va fi observat forma picioarelor și a corpului, felul în care își mișcă șoldurile, culoarea părului. Femeia, desigur, a fost atentă la felul cum era îmbrăcată, la culoarea

și materialul rochiei, felul în care era pieptănată și fardată. Și, în timp ce bărbatul ar considera-o atrăgătoare, femeia ar spune că era prea elegant îmbrăcată și nu prea drăguță. Oricît de paradoxal ar părea, amîndoi, probabil, vor fi foarte sinceri în descrierile lor, care reflectă deosebirile de păreri despre fată, ca rezultat al selectivității creierului și ochiului. Pentru a vă da seama cît de selective sînt astfel de descrieri, adică *subiective*, comparați-le cu fotografia pe care ați făcut-o. Ea va arăta în mod obiectiv cum arăta fata în realitate. Probabil, toți trei veți fi foarte surprinși...

Un fotoziarist trebuie să se educe să vadă *obiectiv*, pentru că altfel s-ar putea să piardă aspecte importante ale unor subiecte, numai pentru că ele nu fac parte din sfera lui de interese. Ca urmare, relatarea lui fotografică, fotoreportajul, s-ar putea să fie incomplet.

Pentru a vă educa spiritul de observație, o metodă bună este aceea de a arunca o scurtă privire asupra unei fotografii — oricare — și apoi să o descrieți cît mai amănunțit posibil. Este suprinzător să vezi cîte aspecte vă vor scăpa. Totuși, dacă se va repeta acest exercițiu și veți privi multe fotografii cu subiecte diferite, spiritul de observație se va ascuți treptat pînă cînd, în sfîrșit, abia se va mai pierde vreun amănunt. Această educare poate să fie urmată de înlocuirea fotografiilor cu subiecte reale. Priviți obiectele timp de cîteva secunde, pe urmă întoarceți-vă și descrieți din memorie ce ați văzut. Controlați să vedeți ce ați omis să observați.

Un spirit de observație dezvoltat este o însușire însemnată pentru orice fotoziarist, din următoarele motive:

1. Un fotoreportaj poate ocupa în revistă numai un anumit spațiu. Toate trăsăturile importante ale subiectului trebuie prezentate în acest spațiu limitat, ceea ce presupune că fotograful poate să facă o înțeleaptă selecție a materialului pe care îl are în față. Baza unei astfel de selecții este observația, observarea *tuturor* faptelor, fazelor și trăsăturilor diferite ale temei. Numai dacă fotograful este sigur că n-a omis nimic important, atunci poate să hotărască ce e esențial și ce este de prisos, ce să fotografieze și ce să lase la o parte ca să fie sigur că se întoarce în redacție cu un fotoreportaj complet.

2. După cum s-a arătat mai înainte, este inevitabil ca un fotograf să abordeze un reportaj cu anumite idei preconcepute. Dacă ideile acestea sînt sau nu conforme cu faptele, se poate determina numai la fața locului, printr-o observare critică a subiectului sau a evenimentului care formează tema reportajului. Fără o astfel de observare obiectivă, un fotoziarist se poate întoarce în redacție cu un reportaj mai mult sau mai puțin denaturat.

3. Fotografii nu pot ști întotdeauna dinainte *exact* ce vor avea de fotografiat. De exemplu, un fotograf trimis să realizeze un docu-

mentar despre o țară străină trebuie să decidă la fața locului ce este tipic. Într-un astfel de caz reușita sau nereușita reportajului va depinde în mare măsură de capacitatea sa de a observa în mod corect. Posibilități de a realiza fotografii pot fi găsite oriunde; problema constă în recunoașterea acestor posibilități. Pentru unii, acest lucru este dificil, întrucît subiectul nu apare întotdeauna sub aspectul optim de la prima vedere. S-ar putea ca el să fie destul de important pentru a fi fotografiat, însă unghiul, lumina, condițiile atmosferice sau ora s-ar putea să nu fie potrivite pentru cea mai bună redare. Astfel de condiții nefavorabile ar putea să-l împiedice pe fotograful lipsit de spirit de observație să recunoască un subiect important sau un subiect care, în condiții diferite, ar putea să formeze obiectul unei fotografii foarte bune. Totuși, fotografii cu spirit de observație, educați să vadă posibilitățile latente ale unui subiect — calitățile sale ascunse — recunosc cu ușurință adevărata natură a condițiilor nefavorabile: inconveniente trecătoare care pot fi înlăturate — dacă este necesar — într-un fel sau altul, așteptînd (sau revenind mai tîrziu) pentru a fotografia subiectul atunci cînd condițiile devin favorabile.

4. Un fotograf trebuie să recunoască momentul *exact* în care să declanșeze. Acesta este poate momentul cel mai important în realizarea unei fotografii. Înainte de această clipă decisivă inițiativa aparține fotografului: puterea de a decide, de a alege, de a respinge, de a aranja și de a schimba. Din momentul în care s-a declanșat însă, imaginea se fixează în mod irevocabil pe film. După aceea, în timpul developării și copierii, pot fi făcute numai schimbări și îmbunătățiri minore.

Prin urmare, *înainte* de a face acest pas final, un fotograf trebuie să-și analizeze în mod critic subiectul, ca să se asigure că n-a uitat nimic. Trebuie să dea atenție în special amănuntelor de însemnătate aparent minoră, care s-ar putea să nu fi fost observate din cauza aspectelor mai importante ale subiectului. Un astfel de control de ultim moment ajută să se stabilească dacă, de exemplu, fundalul este potrivit și dacă obiecte îndepărtate nu pun în pericol claritatea redării; dacă nu există vreo distorsiune exagerată a perspectivei (verticale convergente la clădiri, obiecte prea apropiate de aparat); dacă traducerea culorilor în tonalități de gri nu va provoca confundarea lor, făcînd ca să nu se mai diferențieze subiectul de fundal (dacă este necesar, separarea se poate realiza de obicei cu ajutorul filtrelor) și așa mai departe. Multe fotografii, care altfel ar fi fost reușite, au fost stricate pentru că fotografii au neglijat astfel de amănunte, lipsite aparent de însemnătate, din cauza unei observări insuficient de atente.

5. Chiar după ce a aranjat așa cum dorește toate amănuntele imobile ale unui decor, fotograful trebuie să observe tot ceea ce se

mișcă sau se schimbă în unghiul de cuprindere al obiectivului său. Rareori un decor este format numai din obiecte imobile. Chiar și atunci cînd face fotografii regizate, fotograful trebuie totuși să observe expresiile oamenilor, dacă vrea să surprindă momentul cînd ei sînt mai naturali, și nu țepeni ca să apară « pozați ». În aer liber, dacă vîntul este destul de puternic ca să miște ramurile și frunzișul, sau să producă vibrații aparatului montat pe trepied, ar trebui să se țină seama de acest lucru și să se declanșeze în răstimpul unui interval de calm sau cu un timp de expunere suficient de scurt — în afară de cazul în care fotograful dorește să redea mișcarea prin estompare. Norii care se mișcă pe cer și umbrele lor care traversează un peisaj provoacă în permanență schimbări în repartizarea formelor din imagine, și fotograful trebuie să le urmărească cu atenție pentru ca să nu piardă momentul cînd ele se încadrează cel mai bine în compoziția sa. Acest lucru este de asemenea valabil cînd se fotografiază oameni în mers, circulația străzii care provoacă mereu alte relații între forme.

Dacă se observă cu grijă astfel de schimbări în repartizarea formelor și se hotărăște în mod corect momentul expunerii, numai atunci temele care conțin mișcare pot apărea în fotografie în cele mai bune condiții.

6. Fotograful poate controla într-un grad înalt aspectul grafic al imaginilor sale. Despre controlul redării spațiului, a formelor și a contrastelor, ca și traducerea culorilor în tonalități de gri se va discuta mai departe. Scopul unui astfel de control este de a scoate în evidență trăsăturile caracteristice ale subiectului în cea mai reușită formă plastică. Totuși, pentru ca un fotograf să fie capabil să aleagă tratarea grafică cea mai potrivită, el trebuie să-și studieze subiectul printr-o observare atentă, avînd în vedere conturul și forma, profunzimea, coloratia, contrastul, lumina și mișcarea.

CAPACITATEA DE A EXPERIMENTA

Unii fotografi își pun toată nădejdea în instrucțiunile fabricanților de materiale fotografice, și crezul lor constă în observarea strictă a regulilor. Alții, mai aventuroși sau mai rebeli, se avîntă pe cont propriu, nu țin seama de reguli și experimentează. Prima atitudine este sigură, evită dezamăgirile și garantează realizarea unor fotografii ce se pot folosi, deși nu sînt neapărat extraordinare. Metoda a doua de abordare poate să ducă la crearea unor efecte noi, a unor stiluri noi și, în general, contribuie la dezvoltarea artistică a celui care experimentează.

Fotografii fac experienţe din două motive: pentru a se familiariza cu uneltele, materialele şi tehnicile lor, pentru a găsi noi forme de exprimare grafică.

Folosirea corectă a utilajului şi a materialelor se poate învăţa din instrucţiunile care le însoţesc. Din păcate, aceste instrucţiuni nu spun niciodată totul. Uneori te fac să te aştepţi la prea mult: « Aparatul care face totul », « Aparatul universal », « Aparatul cu care se cîştigă premii ». Fiindcă în majoritatea cazurilor, astfel de instrucţiuni se adresează fotografului *mijlociu*, ele nu conţin anumite lămuriri de care *expertul* are nevoie. Prin urmare, fotografii care vor să progreseze în munca lor trebuie să obţină singuri astfel de lămuriri suplimentare — prin experienţe.

Să dau un exemplu din propria mea experienţă. Cu ani în urmă am făcut un album despre Stockholm. Acest oraş este astfel aşezat, încît unele dintre aspectele sale cele mai tipice nu pot fi fotografiate decît dincolo de mari suprafeţe de apă. Aparatul meu, la care utilizam un obiectiv normal, îmi dădea imagini la o scară pe care o consideram prea mică. Din această cauză m-am decis să lucrez cu teleobiective. Deoarece nu mai folosisem vreodată teleobiective, am comis, desigur, greşeli, una după alta; toate negativele mele au ieşit neclare. Înainte de a putea face fotogafii perfecte a fost necesar să experimentez, sistematic, pentru a găsi cauza acestui insucces. La începutul experienţelor nu ştiam nimic despre fotografierea cu teleobiectiv; la sfîrşit ştiam tot ce trebuie să ştiu. Am aflat că dacă există anumite condiţii atmosferice este imposibil să obţii fotografii clare cu teleobiectivul; că valurile de căldură care se înalţă din coşurile fabricilor sau vapoarelor, de pe liniile de cale ferată şi de pe acoperişuri — care uneori nici nu se află în suprafaţa fotografiei — pot provoca porţiuni estompate în negativ; că vibraţii aproape imperceptibile ale aparatului (din cauza vîntului) sau ale solului pe care stă trepiedul (din cauza unor autocamioane care trec) provoacă o estompare direct proporţională cu distanţa focală a teleobiectivului; că aparatul la care se montează un teleobiectiv trebuie să fie sprijinit *atît* în partea din faţă, *cît şi* în cea din spate; că anumite tipuri de filtre s-ar putea să dea rezultate perfecte cu un obiectiv avînd distanţă focală normală, să producă însă imagini şterse dacă sînt folosite la un obiectiv cu distanţă focală mare; că micşorarea diafragmei unui obiectiv măreşte claritatea, însă numai pînă la un anumit punct, dincolo de care claritatea începe să scadă repede, deşi continuă să crească profunzimea. Am mai învăţat cum să construiesc din materiale curente şi ieftine aparate pentru fotografia cu teleobiectiv cu distanţe focale pînă la 120 cm — făcînd o cutie de lemn şi folosind drept teleobiectiv partea din faţă a unor obiective rectilinii demodate, cu luminozitate scăzută, însă

foarte clare, pe care le-am cumpărat de la un magazin de vechituri cu un preț derizoriu. Am mai proiectat un nou tip de trepied telescopic cu cinci picioare care ating pămîntul numai în trei puncte și care, datorită construcției sale de tip traversă, îmi susținea cel mai lung teleobiectiv fără vreo vibrație, chiar și în zilele în care bătea vîntul. Deoarece nu cunoșteam pe nimeni care ar fi putut să-mi spună aceste lucruri de care aveam nevoie pentru continuarea muncii mele și deoarece nu le-am găsit în cărțile și revistele pe care le-am consultat, a trebuit să le învăț pe calea cea mai grea — dar și cea mai bună — a încercărilor și a experimentărilor practice.

În timp ce prima rațiune a experimentării este *nevoia*, a doua este, într-un anumit sens, *curiozitatea*, curiozitatea inerentă oricărui creator, dorința de a afla cît de departe se poate merge în direcția urmăririi unui scop.

Din nou un exemplu din propria mea experiență poate să ajute la lămurirea celor ce vreau să spun. Am avut o perioadă în care mă interesa fotografierea corpului omenesc. Încercînd să depersonalizez fotografiile mele de nud și să reliefez trăsăturile sculpturale, am mărit negativele pe hîrtie cu gradație contrastă, în încercarea de a obține efecte grafice de alb și negru pur. Era tîrziu și eram obosit. Tocmai terminasem cu măritul și transferasem ultima mărire din revelator în tasa cu apă cînd, distrat, am aprins lumina albă. Îndată mi-am dat seama ce făcusem și am stins lumina, sperînd că nu stricasem mărirea. Totuși, înainte de a putea introduce hîrtia în fixaj, am văzut cum ea se înnegrește și am știut că mărirea este pierdută. Am lăsat-o unde era și am început să fac ordine în odaie cînd, privind-o din nou din întîmplare, am observat că nu se înnegrise uniform (după cum mă așteptam), ci prezenta corpul modelului meu trasat distinct sub forma unei linii albe, subțiri, pe un fond negru. Îndată am pus mărirea în hiposulfit ca să se fixeze, apoi m-am uitat la ea uimit, admirînd efectul delicat. Pe vremea aceea încă nu auzisem nimic despre solarizare și nici nu aflasem nimic despre lucrările lui Man Ray și experiențele sale cu acest procedeu. Așa mi-am dat seama că accidental descoperisem ceva ce-mi putea folosi în încercările mele de abstractizare. Abia așteptam să încep să experimentez sistematic această nouă metodă. Cu timpul am învățat să o controlez și să produc efectele pe care le doream.

În ciuda faptului că experimentările cu metode noi de expresie nu produc de regulă rezultate *practice* imediate, influența lor asupra dezvoltării artistice a unui fotograf nu poate fi prețuită îndeajuns. Dacă astfel de experimentări reușesc, se învață ceva nou și stimulator care, în mod direct sau indirect, are repercusiuni favorabile asupra muncii de zi cu zi. Pe de altă parte, dacă experimentările nu reușesc,

acest lucru constituie un stimulent pentru găsirea cauzelor insuccesului și, în procesul determinării acestora, este sigur că se va învăța ceva nou. Într-un fel sau altul, rezultatul este favorabil și se produce o schimbare stimulatoare în rutina muncii.

Fotografii care nu experimentează niciodată cu forme noi de expresie sînt în pericol de a deveni învechiți. Ei se stabilesc pe un anumit făgaș, lucrările lor tind să devină stereotipe și, cu timpul, sînt întrecuți și înlocuiți cu talente noi. Că fotografii creatori experimentează tot timpul, o demonstrează lucrările lui Blumenfeld, Herbert Matter, Man Ray, Angus McBean, Rolf Tietgens, Alan Fontaine și alții. Dacă toți fotografii s-ar conforma regulilor, fotografia, ca mijloc de expresie, ar înceta să se dezvolte.

Nu a trecut decît ceva mai mult de un secol de la descoperirea fotografiei. În acest răstimp însă, omul a trecut din epoca aburului, prin epoca electricității, la cea a energiei atomice. El a inventat radio-ul și televiziunea. A învățat să zboare cu o viteză mai mare ca a sunetului. A cercetat universul și a determinat că spațiul este cuadridimensional și curb, că masa și energia sînt același lucru și că nimic nu este ceea ce pare a fi. Nu este de mirare că o astfel de schimbare fundamentală în climatul nostru material și intelectual se reflectă în fotografie și că fotografia modernă — expresie a vremurilor noastre — se deosebește de cele făcute de Hill, Brady și Atget. Astăzi, fotografii caută posibilități noi pentru a exprima sentimente, concepții și idei — noțiuni abstracte, care nu pot fi exprimate în fotografia obișnuită. Ei experimentează procedee noi — solarizare, reticulație, copii basorelief și fotograme — *nu* pentru că vor să înlocuiască fotografia obișnuită cu tehnici noi, ci pentru că tehnicile suplimentare sînt necesare lărgirii domeniului fotografiei și aducerii ei în actualitate.

CAPACITATEA DE A MÎNUI UTILAJUL FOTOGRAFIC

Deși există o părere foarte răspîndită că în calificarea necesară unui bun fotograf locul întîi îl ocupă cunoștințele fototehnice și îndemînarea, după părerea autorului aceste calități ocupă ultimul loc. Spun aceasta pentru că am întîlnit prea mulți fotografi care cunoșteau pe de rost toate cărțile de fotografie, erau experți în chestiuni de fototehnică, aveau utilajul cel mai bun, însă niciodată nu făcuseră o fotografie care să merite atenție. Pe de altă parte, știu cu siguranță că mai mulți dintre fotoziariștii noștri cei mai buni și mai renumiți nu au decît cunoștințe foarte vagi despre fototehnică și că laboranții suferă ori de cîte ori trebuie să le developeze filmele sau să le facă măririle. Acești fotografi *știu însă ce determină realizarea unei foto-*

grafii bune. Ei știu cum să *vadă*, au un anumit sentiment pentru subiectele lor și știu cum să-l exprime în fotografie. Oricare fototehnician competent poate să facă măriri acceptabile din clișee proaste, dar cînd lipsesc înțelegerea și sensibilitatea, atunci, evident, nu există nici un remediu.

Cele de mai sus nu trebuie să fie interpretate în sensul că eu iert tehnica proastă. Nu fac asta. Dar, dacă am de ales între o fotografie plină de conținut și emoționantă, deficitară însă din punct de vedere tehnic, și o fotografie lipsită de conținut și plictisitoare, care din punct de vedere tehnic este perfectă, fără să ezit o prefer pe prima. În epoca aceasta de aparate fotografice automate, de obiective cuplate cu telemetru, obturatoare sincronizate, exponometre fotoelectrice, vacu-blitzuri și lămpi electronice de cele mai diferite tipuri, metode de developare după timp și temperatură, nu există într-adevăr nici o scuză pentru tehnica fotografică proastă. Ea poate fi stăpînită de oricine dacă își dă puțină osteneală. O dată ce este însușită, ea trebuie să devină un lucru obișnuit, *nu* să fie folosită ca un etalon de valoare pentru fotografie.

Cu excepția acelor fotografii-surpriză pe care un fotograf le poate realiza în mod accidental, *crearea oricărei fotografii bune începe cu o idee și cu un plan.* Un fotograf are anumite scopuri: să raporteze, să informeze sau să educe, să distreze sau să comunice un simțămînt, o stare sufletească, să împărtășească altora o întîmplare, să inspire. Pentru a nu pierde din vedere scopul, el trebuie să-și amintească sarcina fotografiei respective: ce ar trebui să spună, care trăsături ale subiectului trebuie să fie înregistrate și exprimate, cum pot acestea să fie redate cel mai bine pe peliculă, ce va înțelege un privitor din fotografie și care va fi reacția lui probabilă.

Crearea unei fotografii prezintă o problemă care trebuie să fie rezolvată din două puncte de vedere: în relație cu aparatul (în ceea ce privește fototehnica) și în relație cu imaginea (în ceea ce privește prezentarea). Pentru a putea satisface aceste cerințe, un fotograf trebuie să aibă anumite calități și să îndeplinească anumite condiții: să aibă putere de discernămînt și de selecție (alegerea subiectului); să fie sensibil (receptiv la sentimente și stări sufletești); să aibă spirit de observație și să fie atent (să distingă caracteristicile subiectului); să fie inteligent și înțelegător (pentru evaluarea subiectului); cînd e necesar, să fie obiectiv (relatarea faptică); să fie subiectiv cînd este nevoie (interpretarea artistică); să aibă imaginație (în prezentarea subiectului). Dacă fotograful are aceste calități și este capabil să le folosească pentru a-și rezolva problemele, va fi în stare să realizeze fotografii care pot fi mai reale, mai interesante și mai atrăgătoare decît era subiectul însuși în momentul cînd a fost fotografiat, ca urmare a bunei alegeri și caracterizări a subiectului din punct de vedere

al redactării și al formei captivante de prezentare, din punct de vedere al rezolvării plastice.

Aspectele practice ale realizării unei fotografii pot fi grupate ca să formeze o înlănțuire de patru etape. Deși puțini își pot da seama în mod conștient de natura lor, de fiecare dată cînd realizează o imagine, fotograful trece prin aceste etape. Majoritatea fotografilor, cînd sînt într-o deplasare, se bazează pe experiența cîștigată în deplasări similare. Dacă un fotograf s-ar pregăti însă în vederea unor sarcini speciale, analizînd problemele cărora va trebui să le facă față, atunci șansele lui de a le rezolva în mod eficient vor fi mai mari decît în cazul în care în rezolvarea lor se bazează pur și simplu pe noroc și intuiție. În cele ce urmează prezint o astfel de analiză detaliată a procesului realizării unei fotografii.

Prima etapă: *conceperea imaginii.* Dintre multiplele posibilități ale subiectului oricărei misiuni fotografice, fotograful alege pe acelea pe care le crede mai potrivite scopului său special, dînd o atenție deosebită prezenței unor calități fotogenice.

Etapa a doua: *imaginea în linii mari.* După ce s-a decis asupra unui subiect anume, fotograful îi studiază trăsăturile caracteristice, astfel ca să poată să le dea atenția și tratarea cuvenită. El se concentrează asupra redării trăsăturilor esențiale și, pe cît posibil, subordonează sau elimină influențele care deranjează, alegînd un punct de stație potrivit, o iluminare corespunzătoare, o compoziție frapantă etc.

Etapa a treia: *transformarea raporturilor naturale în raporturi fotografice.* Întrucît unele dintre trăsăturile cele mai importante ale subiectului — cum sînt tridimensionalitatea, culoarea și mișcarea — nu pot fi transferate direct într-o fotografie alb-negru, fotograful trebuie să găsească mijloacele care pot, într-o formă simbolică, descriptivă, să comunice o impresie despre aceste trăsături care, altfel, s-ar pierde.

Etapa a patra: *execuția tehnică.* După ce a ajuns la o concepție precisă despre imaginea sa și după ce s-a decis asupra metodei de abordare a subiectului în ceea ce privește forma de prezentare, fotograful este gata, în sfîrșit, să execute fotografia. El concepe fototehnica numai ca un mijloc folosit în vederea atingerii unui scop și atribuie etapelor finale ale realizării fotografiei — developatul negativului și executarea măririlor — o însemnătate nu mai mică decît aceea pe care un romancier o acordă scrierii unui roman terminat deja în mintea lui.

Această analiză pe etape, exprimată în cei mai simpli termeni ar fi după cum urmează:

Discernămînt și alegere
Condensare și eliminare
Simbolizare și dramatizare
Execuție și prezentare.

Pentru îndeplinirea în mod satisfăcător a fiecăreia dintre cele patru etape de realizare a unei fotografii, este necesară respectarea, în ordine, a cerințelor ce urmează:

Pentru prima etapă: imaginație și capacitatea de a vedea și gîndi *în imagini* spre deosebire de gîndirea literară — în cuvinte; spirit de observație pentru trăsăturile fotogenice; un viu simț de percepție, cuplat cu obișnuința de a observa sistematic și obiectiv.

Pentru etapa a doua: sensibilitate bazată pe interesul real pentru starea sufletească și atmosfera subiectului, o caldă înțelegere pentru caracteristicile lui, stăpînirea principiilor de redare spațială, iluminare, simbolizare a mișcării ca și pentru compoziție.

Pentru etapa a treia: stăpînirea mijloacelor tehnice pentru simbolizarea artistică a trăsăturilor subiectului care nu pot fi redate în mod direct într-o fotografie. Aceste mijloace vor fi discutate într-un capitol special.

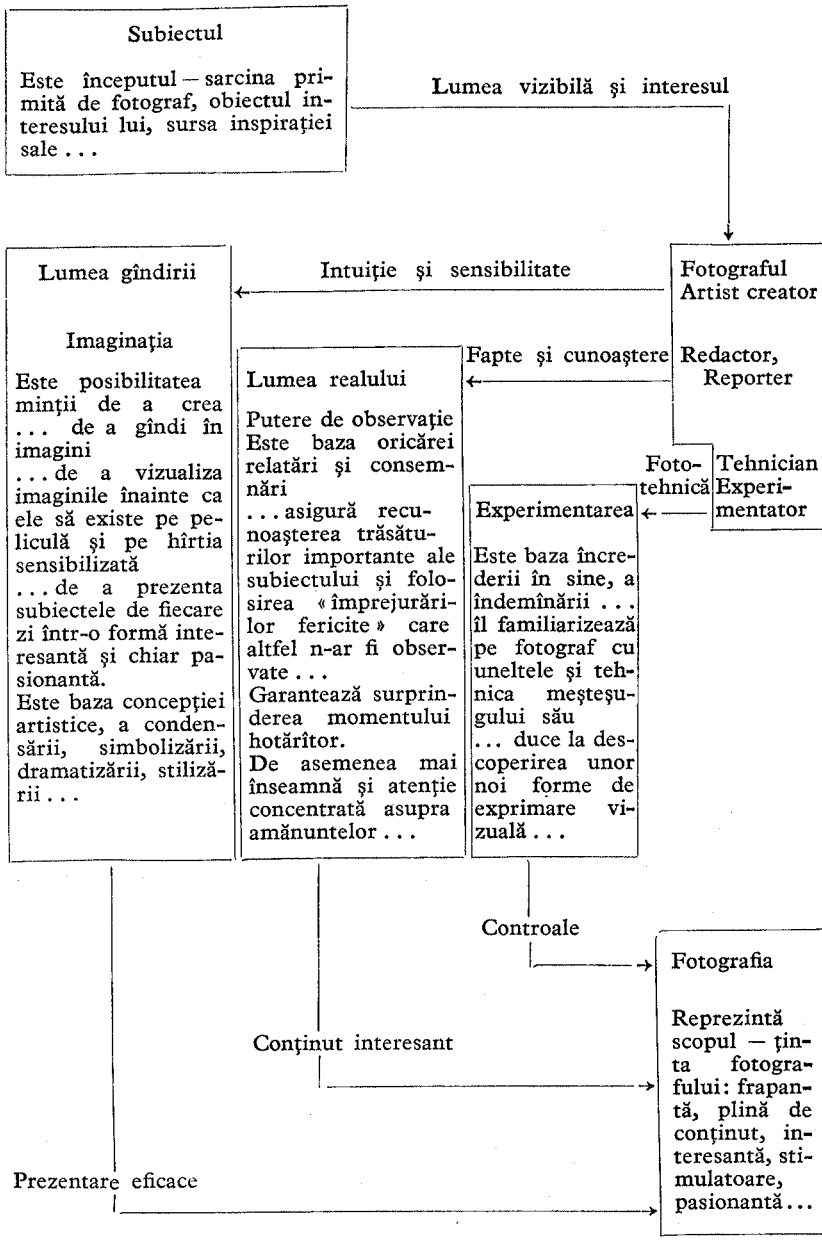
Pentru etapa a patra: simțul de meșter pentru mijlocul de expresie fotografică și pentru caracteristicile lui. Stăpînirea tehnicilor fotografice de expunere, developare și copiere.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Fotograful înnăscut — artistul — realizează intuitiv fotografiile sale, făcînd în mod inconștient operația potrivită la timpul potrivit. Această carte nu îi este adresată lui, deoarece nu-l interesează. Totuși, răsfoind-o, ar putea să-l stimuleze, făcîndu-l să ajungă la unele concluzii care să-i fie de folos în munca lui.

Fotograful mai puțin dotat din punct de vedere artistic trebuie să înlocuiască intuiția cu inteligență și energie. Cu cît vor fi mai ample cunoștințele sale în probleme fotografice, cu atît i se vor mări șansele de succes.

Diagrama care urmează reprezintă o încercare de a corela, într-un grafic, esența capitolelor precedente.


Subiectul
Este începutul — sarcina primită de fotograf, obiectul interesului lui, sursa inspirației sale . . .
Lumea vizibilă și interesul
Lumea gîndirii
Imaginația
Este posibilitatea minții de a crea . . . de a gîndi în imagini
. . . de a vizualiza imaginile înainte ca ele să existe pe peliculă și pe hîrtia sensibilizată
. . . de a prezenta subiectele de fiecare zi într-o formă interesantă și chiar pasionantă.
Este baza concepției artistice, a condensării, simbolizării, dramatizării, stilizării . . .
Intuiție și sensibilitate
Fotograful Artist creator
Lumea realului
Putere de observație
Este baza oricărei relatări și consemnări
. . . asigură recunoașterea trăsăturilor importante ale subiectului și folosirea « împrejurărilor fericite » care altfel n-ar fi observate . . .
Garantează surprinderea momentului hotărîtor.
De asemenea mai înseamnă și atenție concentrată asupra amănuntelor . . .
Fapte și cunoaștere
Redactor, Reporter
Foto-tehnică
Tehnician Experimentator
Experimentarea
Este baza încrederii în sine, a îndemînării . . . îl familiarizează pe fotograf cu uneltele și tehnica meșteșugului său
. . . duce la descoperirea unor noi forme de exprimare vizuală . . .
Controale
Fotografia
Reprezintă scopul — ținta fotografului: frapantă, plină de conținut, interesantă, stimulatoare, pasionantă . . .
Conținut interesant
Prezentare eficace

Partea a 4-a

FOTOGRAFIA

Pînă acum ne-am ocupat mai ales de *conținutul* unei fotografii, de scopul și înțelesul unei imagini, după cum este integrat în subiectul pe care îl descrie. Totuși, așa cum am arătat înainte, dacă conținutul nu este astfel prezentat, încît să fie clar înțeles, să fie atractiv și frapant, fotografia este mai mult sau mai puțin lipsită de eficacitate. Pentru a evita acest lucru, subiectul trebuie redat într-o formă care să fie, din punct de vedere grafic, și interesantă, și eficace. Cum se poate realiza aceasta se va arăta în capitolele care urmează.

Este ușor să faci un instantaneu. Oricare posesor al unui aparat de tip box poate să facă instantanee și să obțină fotografii identificabile. Acest lucru fiind adevărat, adesea unii se miră dacă cineva citește o carte de fotografie. Ei admit că un tratat despre latura *tehnică* poate fi de folos, însă cărțile care merg dincolo de acest nivel sînt considerate de multe ori inutile, chiar de către cei care își pierd destul timp cu fotografiatul și lucrul în laborator. Această părere își are obîrșia directă desigur în ideea că fotografia nu este nimic mai mult decît un procedeu mecanic de redare, rigid, care poate fi controlat numai în privința anumitor aspecte tehnice: o fotografie *bună*, adică controlată cum se cuvine, este clară și bine expusă, în timp ce o fotografie *proastă* este ștearsă și sub sau supraexpusă. Deci, gradul de perfecțiune tehnică devine în practica obișnuită baza de judecare a fotografiilor.

Totuși, dacă acesta ar fi adevărul, cum se explică faptul că unele fotografii excelente din punct de vedere tehnic sînt plictisitoare, în timp ce altele sînt interesante și chiar frapante? Chiar și în acele cazuri în care subiectul amîndurora este același? Și chiar dacă subiectul nu este deosebit de interesant în sine?

Dacă toți ceilalți factori rămîn aceiași, este evident că deosebirea de efect poate să fie numai rezultatul modului special în care subiectul este redat, al felului în care fotograful a făcut uz de mijloacele tehnice pe care le avea la dispoziție, al alegerii și folosirii eficiente a anumitor mijloace de control.

Perfecțiunea tehnică ar trebui să fie întotdeauna considerată ca ceva normal; ea va duce mereu la realizarea unor fotografii care pot fi recunoscute. Numai atîta însă nu este suficient. Imaginea trebuie

să fie și eficace și stimulatoare din punct de vedere grafic, trebuie să caracterizeze subiectul și să fie plăcută din punct de vedere estetic. Pentru a îndeplini cele de mai sus, fotograful trebuie să-și exercite mijloacele de control dintre diferitele tehnici și mijloace de reprezentare pe care le are la dispoziție, el trebuie să aleagă cu înțelepciune pe acelea care, cu cea mai mare probabilitate,vor produce efectele pe care dorește să le realizeze. Dacă se îndeplinesc cele de mai sus, imaginea nu este numai o simplă redare a subiectului, dar și o fotografie *plină de efect.*

Din nefericire, cuvîntul *control*, cînd se aplică la procedeele fototehnice, a căpătat un înțeles care implică fie falsificarea prin retuș sau alte intervenții manuale, fie un anumit procedeu de control artificios cum ar fi tehnica abraziunii sau oleobromia. Desigur, nu mă gîndesc la nici unul dintre aceste procedee sau la altele similare. Cînd vorbesc despre control, înțeleg ceea ce cuvîntul, de fapt, implică: capacitate de a alege dintre diferitele mijloace și tehnici de redare existente pe acelea care sînt cele mai potrivite pentru a îndeplini o sarcină dată.

Această formă de control nu este în nici un fel deosebită de aceea pe care alți artiști sau meseriași o exercită în munca lor. Orice sculptor are mai multe dălți și orice pictor mai multe pensule, puțin deosebite între ele, dintre care alege pe aceea care este cea mai potrivită pentru a crea un anumit efect. Desigur, o anumită daltă sau o pensulă de o mărime anumită, probabil că, de asemenea, ar putea să dea rezultate, *dar nu chiar cele mai bune.* Cu alte cuvinte, ei exercită un control, ceea ce nu este decît o altă modalitate de a spune că de fapt își îndeplinesc munca în felul cel mai potrivit.

În mod similar, în fotografie orice obiectiv va proiecta o imagine pe peliculă. Deoarece există însă multe tipuri de obiective, cu caracteristici foarte deosebite, unele vor efectua o anumită lucrare mai bine decît altele și adesea numai un singur tip de obiectiv o va efectua *perfect.* Fotograful care își dă seama de aceasta și alege tipul cel mai potrivit de obiectiv exercită controlul.

Faptul că în fotografie există o nevoie specială de control este dovedit de fiecare imagine care « nu a reușit » pentru că perspectiva apare denaturată, iluminarea pare dură și nenaturală, tonalitățile cenușii se amestecă unele cu altele, lipsește contrastul sau este prea puternic. Deși, după părerea generală, « aparatul nu minte », astfel de fotografii necontrolate « mint » în măsura în care nu redau în mod real subiectul sub toate aspectele lui fizice, sau fiindcă ele nu reușesc să indice anumite trăsături abstracte care sînt importante pentru caracterizarea subiectului.

De exemplu, un fotograf dorește să realizeze imaginea unei crengi pe care sînt mere roșii printre frunze verzi. În fotografia făcută de un purist care disprețuiește controlul, cele două culori — roșu și verde — vor apărea ca două tonalități de gri mai mult sau mai puțin identice; s-ar pierde astfel diferențierea dintre mere și frunze, iar fotografia, lipsită de contraste, ar fi o confuzie. Pe de altă parte, un fotograf care știe să folosească controlul ar face o asemenea fotografie printr-un filtru portocaliu. Drept rezultat, merele vor apărea în tonuri deschise de gri, iar frunzele în tonuri închise, diferențierea ar fi excelentă și imaginea ar constitui o reprezentare bună a subiectului, atît cît se poate obține în limitele fotografiei alb-negru.

Un alt exemplu. Fotograful trebuie să facă un portret. Singurul lui aparat este un aparat reflex cu două obiective, cu extensie (tiraj) limitată. Utilizînd un proxar, el face un plan apropiat de la o distanță relativ mică. Ca urmare, portretul este atît de deformat, încît fața devine aproape de nerecunoscut. Pe de altă parte, un fotograf care știe să folosească controlul ar fi făcut același portret *fără* proxar, *de la o distanță mai mare*, ar fi utilizat un film cu granulație fină și un revelator microgranular, mărind numai o porțiune din negativ. Ca urmare, ar fi rezultat un portret de aceeași mărime cu cel luat de aproape și *ar fi evitat deformarea.*

Sau: Un fotograf care crede că aparatul de 35 mm poate să facă orice îl utilizează pentru a fotografia o stradă. El înclină aparatul puțin în sus și ca urmare verticalele clădirilor converg, dînd impresia unei prăbușiri iminente. Deși aceasta este o fotografie pură, efectul ei este cu totul nenatural și constituie un bun exemplu de « minciună fotografică ». Dimpotrivă, un fotograf care știe să folosească controlul fie că utilizează pentru a fotografia acest tip de subiect un aparat cu posibilități de rabatare, fie că corectează deformarea în timpul măririi negativului, realizează astfel o fotografie care *pare* naturală pentru că verticalele din ea sînt redate ca paralele.

Cred că aceste exemple sînt suficiente pentru a dovedi că o fotografie pură pare *mai puțin naturală* decît o imagine în timpul realizării căreia fotograful și-a exercitat controlul. Explicația acestui fapt este că ochiul și aparatul « văd » diferit. De exemplu, în comparație cu cele mai multe obiective, unghiul sub care vede ochiul este foarte îngust. Ca urmare, la un moment dat, nu putem să vedem clar decît o foarte mică secțiune din ceea ce ne înconjură. Cînd citiți acest rînd, ochiul dumneavoastră îl explorează, înregistrînd cuvînt după cuvînt, pentru că nu poate să cuprindă în mod clar tot rîndul, cu atît mai puțin toată pagina, ceea ce nu se întîmplă cu obiectivul fotografic. În mod similar, cînd ne uităm la clădirile de pe stradă, ochii noștri

baleiază priveliștea, văzînd pe rînd în mod clar numai un unghi foarte îngust al scenei. Ca urmare, deoarece gradul de convergență cuprins în oricare dintre zonele văzute clar este prea mic pentru a fi perceput, noi nu ne dăm seama de caracterul aparent convergent al verticalelor cînd privim în sus, spre acoperișuri. Obiectivul, care cuprinde cu claritate o suprafață mult mai mare, « însumează » cuantele mici de convergență cuprinse în fiecare secțiune a vederii în sus și, sub forma fotografiei, le prezintă pe toate deodată. De la bază la vîrf gradul total de convergență este suficient pentru a deveni vizibil în întregime, deși în realitate *nu* a fost observat de ochi.

Faptul că ochiul nu observă convergența aparentă a verticalelor cînd privim în sus (sau privim în jos de pe o înălțime) este într-adevăr remarcabil, întrucît acest fenomen de perspectivă verticală este în esență exact același cu fenomenul care face ca liniile de cale ferată să pară că se întîlnesc în depărtare. Noi observăm acest efect de perspectivă cînd are loc în planul orizontal (liniile de cale ferată), însă nu reușim să-l vedem cînd are loc în planul vertical (laturile unei clădiri). Deci, dacă fenomenul perspectivei este înregistrat în mod obiectiv de aparat, el pare perfect natural într-un caz și cu totul nenatural într-altul, încît este considerat ca o greșeală care trebuie să fie corectată înainte ca redarea să fie acceptată ca naturală — urmează de fapt că fotograful trebuie să facă aparatul să « mintă », pentru a realiza o fotografie care să pară adevărată.

O dată ce s-a înțeles că o redare obiectivă poate să pară nenaturală și că în anumite cazuri numai o falsificare deliberată poate să producă imagini care apar ca naturale, ar trebui înlăturată orice obiecție pe care cineva ar fi avut-o împotriva folosirii controlului.

După cum s-a arătat mai înainte, fotografia obișnuită nu poate fi numită pe drept o reproducere exactă a subiectului pe care îl reprezintă, fiindcă următoarele aspecte importante nu pot fi arătate direct într-o imagine:

Spațiul (cu excepția stereofotografiilor)
Culoarea (cu excepția fotografiilor color)
Mișcarea (cu excepția cinematografiei)
Strălucirea luminii directe

Ori de cîte ori facem fotografia alb-negru a unui subiect tridimensional, colorat, în mișcare, sau fotografia unui surse de lumină obținem o imagine în care, trăsături ale subiectului, ce nu pot fi redate în mod direct, apar într-o oarecare formă, nouă. Spațiul apare în proiecție sub forma perspectivei, adică convergență și micșorare în depărtare; culoarea apare sub forma tonalităților de gri; mișcarea apare sau « înghețată », sub formă de claritate, sau ca estompare; strălucirea luminii apare ca alb înconjurat de un « nimb». Aceste forme sînt simbolurile care reprezintă în imaginile noastre acele trăsături ale subiectului care nu pot fi redate în mod direct.

Ori de cîte ori vorbim, scriem sau citim, noi folosim simboluri. Vorbirea se bazează pe sunete și scrisul pe semne. Atît sunetele cît și semnele sînt simboluri care înlocuiesc ceva: cuvintele. Și cuvintele, la rîndul lor, sînt simboluri care înlocuiesc noțiuni precise. Totuși, sîntem atît de obișnuiți să vorbim și să scriem, încît nu ne mai gîndim la faptul că avem tot timpul de-a face cu abstracții, că, de exemplu, pentru a înțelege sensul simbolurilor F—A—T—Ă trebuie mai întîi să le traducem în noțiunea pe care o reprezintă.

În mod similar, cînd privim o fotografie alb-negru, nu ne vine niciodată în minte că de asemenea avem de-a face cu abstracții

— simboluri — care trebuie traduse înainte de a putea *citi* fotografia și a înțelege ce înseamnă ea. De exemplu, privind o fotografie alb-negru nimeni nu va greși în recunoașterea capului unui cal care aleargă, numai pentru că fotografiei îi lipsește culoarea sau mișcarea. Sîntem atît de obișnuiți cu această formă de abstracție, încît compensăm în mod automat lipsa culorii și a mișcării, memoria înlocuind aspectele absente. De aceea, rareori li se întîmplă celor mai mulți fotografi, dacă vreodată li se întîmplă așa ceva, să le treacă prin minte că lucrează în mod constant cu simboluri, că ei pot exercita un control asupra acestor simboluri, și că, după cum un scriitor alege cu grijă dintre cele mai multe sinonime cuvîntul cel mai evocator, și ei au, de obicei, posibilitatea să aleagă, dintre mai multe simboluri, pe acela care este cel mai potrivit pentru a produce un efect special. Numai acei fotografi care sînt conștienți de existența unor asemenea simboluri, sau mijloace de control, sînt « alfabetizați fotografic » și numai aceia care știu cum să le folosească în vederea unui scop vor ajunge să stăpînească deplin mijlocul lor de expresie.

Principiile de traducere a realității sub formă de imagini nu sînt diferite de cele ale traducerii dintr-o limbă în alta. Astfel de traduceri pot fi făcute în două feluri fundamental deosebite. Ori traducătorul face o traducere literală, care întotdeauna este stîngace și adesea eronată, ori traduce în mod liber, încercînd să mențină în traducerea sa înțelesul și atmosfera originalului, mai curînd decît forma sa de suprafață. Și, cîteodată, o astfel de traducere liberă poate nu numai să egaleze originalul, dar să-l și întreacă în ceea ce privește claritatea și frumusețea exprimării.

Tot astfel, în fotografie, abordarea literală la traducerea realității în imagini va avea probabil ca rezultat o redare stîngace sau eronată; de exemplu, fotografia unei crengi cu mere, în care din cauza unei traduceri literale a culorii în tonalități corespunzătoare de gri, merele și frunzele se amestecă unele cu altele. Pe de altă parte, dacă se face o traducere liberă, cu imaginație și pricepere, chiar și subiecte care de obicei sînt plictisitoare și lipsite de semnificație pot fi transpuse fotografic într-o formă care este nouă și interesantă întrecînd, în ceea ce privește efectul, impresia creată de realitate în momentul expunerii.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Datorită faptului că fotografiilor alb-negru le lipsesc tridimensionalitatea, culoarea și mișcarea ele nu pot fi niciodată cu adevărat realiste. Urmează de aici că stră-

dania pentru un realism de suprafață nu este decît o pierdere de timp. În fotografie realitatea este exprimată prin simboluri: proiecția înlocuiește spațiul, tonalitățile de gri reprezintă culorile, estomparea sugerează mișcarea, «nimbul» exprimă strălucirea luminii directe. Ele sînt abstracții în același sens ca și vorbirea și scrisul, în care sunetele, literele și cuvintele simbolizează anumite noțiuni. Și, după cum nimeni nu poate deveni un scriitor bun pînă ce nu stăpînește simbolurile — înțelesul și folosirea cuvintelor —, tot astfel nimeni nu poate deveni un fotograf bun pînă cînd nu știe cum să utilizeze simbolurile fotografiei. Întrucît prin însăși natura mijlocului său de expresie el trebuie să utilizeze un fel oarecare de formă simbolică, în loc să fie mulțumit cu acele forme simbolice pe care i le oferă întîmplarea, fotograful ar trebui, cu tot dinadinsul, să-și aleagă simbolurile după posibilitatea de a exprima cît mai precis ceea ce dorește să comunice prin fotografiile lui.

Numărul de simboluri fundamental deosebite pe care le poate utiliza fotograful nu este atît de mare ca acela pe care scriitorul îl are la dispoziție, fiecare cuvînt fiind un simbol. În timp ce numărul de cuvinte este extrem de mare, iar numărul de simboluri fotografice este comparativ mic, *acestea din urmă au totuși un efect puternic*, deoarece fiecare simbol permite variații foarte mari. De exemplu: luminozitatea poate fi folosită într-o fotografie pentru a simboliza trăsături emoționale ca fericirea, veselia și bucuria; întunecimea, pentru a simboliza tragedia, drama, suferința și moartea. Doar prin ajustarea expunerii hîrtiei cînd se face mărirea, fotograful poate menține tonalitatea generală a imaginii, mai deschisă sau mai închisă, după cum dorește. Astfel el are la dispoziție un număr infinit de nuanțe între deschis și închis și, folosindu-se corect de acestea, el poate să exprime în mod simbolic orice nuanță a emoției de la bucuria fără margini, la cea mai adîncă suferință.

Un alt exemplu: perspectiva, sub forma convergenței și a micșorării spre depărtare, simbolizează spațiul și adîncimea. Cu cît liniile paralele par să se întîlnească mai abrupt și cu cît este mai accentuată diferența de mărime aparentă între obiectele apropiate și cele depărtate, cu atît mai pronunțată este iluzia de adîncime într-o imagine. Cu ajutorul unor obiective cu lungimi focale diferite și în conjuncție cu distanțe corespunzătoare între subiect și aparat, fotograful poate obține orice fel de perspectivă, începînd cu deformarea grandangulară cu tranziție abruptă de la aproape la departe, pînă la perspectiva de teleobiectiv în care deosebirile de mărime între obiectele apropiate și cele depărtate sînt foarte mici. Același spațiu sau aceeași adîncime, tratate într-un fel sau altul, pot fi astfel transformate ca să apară

într-o imagine ca adînci sau plate. Desigur, prin folosirea unui obiectiv cu o distanță focală mai puțin excesivă, se poate produce și oricare alt efect intermediar. Astfel, un fotograf care știe cum să utilizeze simbolurile are un control complet asupra redării spațiului și adîncimii, avînd la dispoziție un număr infinit de tranziții fin gradate.

Simbolurile fotografiei nu numai că pot fi variate după dorință, dar pot să fie și combinate între ele, rezultînd astfel un număr nelimitat de combinații. De exemplu, efectele strălucirii sau ale întunericului pot fi combinate cu oricare efect de perspectivă sau cu oricare transpunere a culorilor în gri și acestea, la rîndul lor, cu oricare fel de simbolizare a mișcării. De fapt un fotograf poate astfel să se exprime în imaginile sale tot atît de precis cum poate să se exprime în proză un scriitor care are la dispoziție un număr mai mare de cuvinte.

În capitolul următor vor fi discutate simbolurile fotografice mai importante, implicațiile și utilizarea lor.

Alb-Negru

În fotografia alb-negru culorile naturale sînt reprezentate prin valori tonale de gri. Evident, acest lucru constituie un dezavantaj în ceea ce privește naturaleța superficială a unei fotografii. Culoarea este înlocuită de un substitut inferior: tonalități de gri lipsite de culoare. Acest fapt pare, la prima vedere, să condamne toate fotografiile alb-negru și să sugereze ca, în cele din urmă, să fie înlocuite cu diapozitive sau fotografii color. Totuși, dacă ne gîndim la artele grafice — desenele în peniță, în cărbune, gravurile în lemn și metal — este evident că artiștii care au lucrat cu aceste mijloace au ales dinadins, după cum fac și mulți fotografi, un mijloc în alb-negru în locul unuia colorat, convinși că în alb-negru pot să realizeze mai bine anumite efecte.

Fotografii pot alege astăzi să lucreze fie în alb-negru, fie în color. Dacă ar fi întrebați care mijloc îl preferă, cei mai mulți fotografi ar răspunde, fără îndoială, că pe cel color, cu condiția să-și poată permite costul materialelor. Există mulți fotografi excelenți care își pot permite desigur să lucreze în culori, dar care preferă totuși să realizeze o mare parte din lucrările lor în alb-negru. Se pare că ei își dau seama că alb-negrul le dă posibilitatea să obțină anumite rezultate pe care nu le-ar putea obține în culori.

Deoarece natura este colorată, fotografiile color sînt, în primul rînd, mai realiste. Totuși, majoritatea culorilor din natură sînt mai curînd superficiale, întrucît ele se schimbă tot timpul în raport cu

culoarea luminii și cu intensitatea iluminării. Spre pildă, zăpada este albă. Este ea oare *într-adevăr* albă? Cînd primele raze ale soarelui ating piscurile munților acoperiți de zăpadă, aceasta pare roz. La lumina soarelui care apune, ea capătă o nuanță aurie, iar la o jumătate de oră după apusul soarelui pare albastră. Care dintre aceste culori este reală, adevărată? Priviți fața unei persoane: tonurile pielii sînt roz. Așa să fie oare? În lumina filtrată prin frunziș, în umbra pădurii, tonul feței devine verzui. În umbra aruncată de o clădire, iluminată de lumina reflectată de la un cer albastru fără nori, aceeași față are o nuanță albăstruie. În sfîrșit, iluminată de o lumină directă, dură, acele părți ale feței care, de exemplu, sînt în umbra borului pălăriei, apar aproape negre. Atunci, care dintre aceste culori este adevărată? De fapt, ce valoare și ce importanță au astfel de culori pentru redarea adevărată a feței? Imaginați-vă niște diapozitive color reprezentînd această față — verzuie în pădure, albăstruie în umbră. Chiar dacă reprezintă în mod concret nuanțe reale de culori, vi s-ar părea ele naturale? Dacă astfel de diapozitive s-ar compara cu o fotografie bună alb-negru, a aceleiași fețe, în ciuda absenței culorii, oare impresia creată de aceasta din urmă nu ar părea mai naturală decît cea creată de o redare verzuie ori albăstruie?

Încercați să vă dați seama ce este *tipic* pe fața unui om: este oare coloratia din acel moment, care depinde atît de des de factori de suprafață în continuă schimbare, de felul celor menționați mai sus, sau mai curînd forma ei determinată de structura oaselor de sub piele, modelarea exprimată prin jocul de lumini și umbre, distanța dintre ochi, forma nasului, curbura buzelor?

Analiza imparțială nu poate să ducă decît la o concluzie: dacă se urmărește obținerea unui document absolut corect (deși adesea superficial) al unei situații momentane, mai potrivită va fi o fotografie color bună. Dacă însă un fotograf dorește să surprindă *tipicul* din subiectul său — acele trăsături fundamentale, nemodificate de influențe temporare sau accidentale care tind să denatureze — atunci o redare în alb-negru devine superioară pentru că este mai flexibilă. Chiar prin posibilitatea de abstractizare mai mare ea permite într-o mai largă măsură exercitarea unui control asupra redării, ceea ce îi oferă fotografului mijlocul de a sublinia trăsăturile importante ale subiectului său și de a minimaliza influențele supărătoare. Înțelegerea acestui lucru ar trebui să înlăture orice simțămînt de inferioritate pe care l-ar avea un fotograf care lucrează numai în alb-negru. În același timp, ar trebui să-l ajute să-și îmbunătățească munca, făcîndu-l conștient de faptul că domeniul fotografiei alb-negru, pe care mulți îl consideră inferior, nu este un domeniu al slăbiciunii, ci unul al forței.

Dacă, din punct de vedere pur grafic, mergem mai adînc cu analiza fotografiilor alb-negru, vom găsi întotdeauna că *nu* numărul de tonalități gri de grade diferite, *ci* alb-negrul pur le dă caracter și forță. Negrul înzestrează fotografia cu forță, albul cu strălucire și luminozitate. Împreună, albul și negrul sînt mai mult decît un simplu substitut pentru culoare. Efectul lor combinat corespunde creării unor *valori noi* — valori grafice care, sub această formă, nu există în natură — care fac mai mult decît să compenseze pierderea culorii. Datorită fotografiei alb-negru se pot crea experiențe vizuale noi și viguroase.

În legătură cu cele de mai sus, este greu de înțeles de ce atît de puțini fotografi — și aceștia într-o măsură destul de mică — folosesc forța alb-negrului pur. Cu puține excepții, cei mai mulți fotografi își concentrează eforturile pentru a obține un număr cît mai mare posibil de tonuri diferite de gri. Ei au oroare față de umbrele « fără detalii » și le este teamă de luminile « nediferențiate ». Aceștia pot fi comparați cu compozitorii care compun numai în registrul mediu. Ei își restrîng în mod voluntar mijloacele de expresie, nedîndu-și seama de forța lor. Le place insipidul măririlor cenușii, fără contraste, lipsite de șoc grafic. Ei sînt aceia care folosesc lumina electronică la lumina zilei pentru a distruge umbrele importante, accentuează lumina de umplere și atenuează accentele de lumină pentru a evita posibilitatea îngrozitoare a negrului fără detalii, sau a suprafețelor albe din imagine. Nu este de mirare că ei produc atîtea măriri care sînt inferioare aproape oricărei fotografii în culori.

Fotografii buni sînt pe deplin conștienți de importanța grafică a alb-negrului. O analiză a lucrărilor lor indică următoarele concluzii utile:

1. Datorită absenței culorii, a tridimensionalității și a mișcării, orice fotografie alb-negru este, *ipso facto*, nerealistă. Prin urmare, ar fi cazul să încetăm a mai căuta să imităm natura. În schimb, trebuie să folosim posibilitățile fotografiei alb-negru pentru a crea valori artistice noi.

2. Prin studiu atent, fotograful creator a determinat care dintre trăsăturile subiectului sînt tipice și care au fost doar accidentale, trecătoare sau fără vreo valoare specială pentru caracterizarea lui. Calități tipice se exprimă de obicei în formă și contur (siluetă), în modularea formei, exprimată prin porțiunile cele mai luminoase și umbre, în distribuția luminii și a întunericului, în proporții de mărimi și scară. Adesea, culoarea este cu totul neimportantă pentru reprezentarea tipică a subiectului. Lucrurile stînd astfel, și datorită flexibilității mai mari a mijloacelor de realizare alb-negru, care permit exercitarea unui control mai extins, trăsăturile care *nu* depind de culoare se exprimă cel mai bine prin alb și negru grafic.

3. Un studiu al efectelor produse de alb-negru arată următoarele: albul este agresiv, deci suprafețele albe atrag mai întîi atenția unui privitor. Negrul este odihnitor și pasiv; în același timp, el implică forță și putere. Din punct de vedere plastic, negrul are mai multă greutate decît albul. Astfel, o mică suprafață neagră echilibrează o suprafață albă mult mai mare. Negrul apare întotdeauna mai adînc, mai greu și mai puternic, cînd este contrastat cu alb, iar acesta apare mai strălucitor, mai luminos și mai ușor, cînd este contrastat cu negru. În combinație, negrul și albul produc contrastul cel mai puternic. În fotografia alb-negru separarea diferitelor părți componente ale imaginii se face prin contrastul între deschis și închis. În măsura în care permite caracterul subiectului, cu cît este mai puternic acest contrast, cu atît va fi mai puternic șocul grafic al imaginii.

4. Alb-negrul pur are o anumită frumusețe abstractă, ireală. Indiferent de subiectul imaginii se poate crea un efect armonios, printr-o compoziție bine echilibrată, bazată pe nimic altceva decît pe o relație bună între alb și negru. Cele mai multe fotografii abstracte și fotograme își datorează atractivitatea unor forme abstracte de alb și negru, echilibrate cu sensibilitate. Din punct de vedere grafic, fără un astfel de echilibru nici o fotografie nu poate fi vreodată estetic satisfăcătoare. Un semn distinctiv al unui fotograf cu sensibilitate este posibilitatea de a aprecia, în afară de conținut, frumusețea abstractă a negrului, griului și albului dintr-o imagine.

Mijlocul cel mai bun pentru a învăța să apreciezi șocul și frumusețea alb-negrului constă în a studia imagini în care această calitate este proeminentă; în a observa natura, evaluînd manifestările ei în termeni de lumină și întuneric și experimentînd prin realizarea unor fotografii care, în mod predominant, consistă din alb și negru.

Contrastul

În realitatea înconjurătoare, diferențierea feluritelor obiecte este mai ales rezultatul a doi factori: paralaxa (efectul stereoscopic produs de faptul că fiecare dintre ochii noștri percepe același obiect dintr-un unghi puțin deosebit) și deosebirile de culoare ale obiectelor. Totuși, în fotografia alb-negru (cu excepția stereofotografiei), o astfel de diferențiere se bazează în mod exclusiv pe contrastul dintre luminos și întunecos. Fără acest contrast nu am putea să facem nici o fotografie, deoarece chiar și cea mai simplă linie sau siluetă nu este nimic altceva decît o manifestare a contrastului — o formă luminoasă plasată pe o formă întunecoasă.

Controlul contrastului este necesar din două motive: *1.* Pentru a produce măriri în care contrastul pare să corespundă gamei de contraste a subiectului, deşi negativul conţine prea multe sau prea puţine. *2.* Să măreşti sau să micşorezi cu tot dinadinsul contrastul subiectului în imagine, faţă de contrastul real al subiectului. În primul caz, controlul contrastului serveşte la ameliorarea tehnică a negativelor defectuoase; în al doilea caz, la amelioararea artistică a subiectelor nefotogenice.

În terminologia fotografică, contrastul puternic este *tare*, iar contrastul slab este *moale*. Emulsia cu gradaţie contrastă se numeşte *tare*, iar cea cu gradaţie lipsită de contraste, *moale*. În legătură cu aceasta, merită să se observe asemănarea de concepţie dintre termenii fotografiei şi cei psihologici: un caracter moale sau o dispoziţie molatecă implică blîndeţe, drăgălăşenie, slăbiciune chiar, ceea ce se exprimă perfect într-o imagine moale, cu o gamă redusă de contraste; un caracter tare implică putere şi forţă, duritate şi chiar cruzime, exprimate cel mai bine într-o imagine tare, cu puternic contrast de alb şi negru. Conceptul de dramatizare este acelaşi în fotografie şi psihologie şi în ambele cazuri el este sinonim cu exagerarea. Pentru a dramatiza un subiect în fotografie, trebuie să i se exagereze caracteristicile, redînd un subiect lipsit de contraste şi mai moale, iar un subiect cu contraste, mai tare chiar decît apar acestea în realitate.

Gama de contraste a unei fotografii alb-negru poate fi controlată, fie în ceea ce priveşte imaginea în totalitatea ei, fie numai în ceea ce priveşte o anumită secţiune sau mai multe. Există numeroase metode pentru un astfel de control şi fiecare dintre ele, dacă este nevoie, poate fi combinată cu oricare dintre celelalte pentru a produce efecte speciale. În cele ce urmează trec în revistă diferite metode de a controla gama de contraste într-o fotografie.

CONTROLUL CONTRASTULUI GENERAL

Materialul negativ. Filmele sînt fabricate în gradaţii diferite. Cele cu gradaţie tare dau negative cu un contrast relativ mare, cele cu gradaţie moale dau negative în care contrastul este relativ redus, iar cele cu o gradaţie normală dau negative cu un contrast mijlociu. De regulă, cu cît sensibilitatea unui film este mai mică şi granulaţia mai fină, cu atît mai tare este gradaţia şi invers.

Hîrtia sensibilă. Şi hîrtia sensibilă se fabrică în gradaţii diferite. Hîrtiile contraste măresc contrastul negativului, cele normale îl menţin, iar cele moi îl micşorează. Cele mai multe mărci de hîrtie

se pot procura în patru pînă la cinci gradații diferite, de la foarte moale la foarte tare.

Revelatorul negativ. În timp ce majoritatea revelatoarelor produc negative de contrast mijlociu, există revelatoare speciale de contrast puternic, destinate mai ales developării negativelor cu subiecte alb-negru, ca desene liniare, pagini tipărite etc. Inutil să mai spunem că în cazurile în care se urmărește obținerea unui contrast extrem se pot folosi și aceste revelatoare pentru a developa orice fel de negativ.

Durata developării negative. Deși, de regulă, *nu* se recomandă, totuși, în cazuri speciale, gama de contraste a unui negativ poate să fie redusă sau amplificată prin devierea de la timpul normal de developare recomandat pentru revelatorul respectiv. În această privință, scurtarea timpului de developare produce negative cu un contrast mai redus decît cel mijlociu, iar prelungirea timpului de developare produce negative cu un contrast mai viguros decît cel mijlociu.

Expunerea în legătură cu developarea. Pentru a produce negative cu un contrast mai puternic decît cel normal, filmul trebuie puțin subexpus și durata developării prelungită dincolo de cea normală. Depinzînd de gradul în care contrastul trebuie să fie amplificat, expunerea poate să fie scurtată cu 50 la sută și timpul de developare poate să fie prelungit cu 10—50 la sută. Pentru a obține negative cu contrast mai redus decît cel normal, filmul trebuie să fie supraexpus și durata developării scurtată sub cea normală. Depinzînd de gradul în care contrastul trebuie să fie micșorat, expunerea poate să fie prelungită cu 50 pînă la 200 la sută, iar timpul de developare să fie scurtat cu 20 pînă la 50 la sută.

Iluminarea. Dacă împrejurările permit, iluminarea subiectului cu lumină directă (soare, spoturi) mărește contrastele din negativ, iar iluminarea cu lumină difuză (cer egal acoperit, lumină reflectată, folosirea luminii de umplere) reduce aceste contraste.

CONTROLUL CONTRASTULUI PARȚIAL

Filtrele colorate. Cu ajutorul unor filtre adecvate se poate modifica reacția filmului la lumina de o anumită culoare. Ca urmare, la traducerea în tonalități de gri, anumite culori pot fi făcute să apară în imagine fie mai deschise, fie mai închise decît ar fi apărut dacă fotografia ar fi fost făcută fără filtru. Pentru a face ca într-o fotografie alb-negru o anumită culoare să apară mai deschisă decît ar fi apărut în mod

normal, trebuie utilizat un filtru de aceeași culoare (sau foarte înrudită); pentru a face ca o culoare să apară mai închisă trebuie să se folosească un filtru de o culoare complimentară. Culorile subiectului care *nu* sînt asemănătoare sau înrudite de aproape cu culoarea filtrului sau cu complimentara sa sînt influențate foarte puțin sau de loc.

Umbrirea. În timpul operației de mărire se poate controla pe o anumită porțiune, prelungind sau scurtînd expunerea anumitor porțiuni ale imaginii în comparație cu restul suprafeței. Pentru a face ca o anumită porțiune să apară mai închisă, fără să se influențeze restul imaginii, se expune, mai îndelung, în timp ce restul fotografiei se umbrește cu mîinile sau cu o bucată de carton; pentru ca o anumită porțiune să apară mai deschisă, fără a influența restul imaginii se face o expunere mai scurtă și se umbrește cu mîna sau cu o bucată de carton prinsă cu o sîrmă, în timp ce restul fotografiei se expune suplimentar.

Combinații de două sau mai multe posibilități de control pot fi utilizate cu folos în următoarele cazuri: 1. — Pentru a realiza maximum de efect, adică a mări sau a reduce contrastul după necesități în cazurile în care numai unul dintre aceste controale nu se dovedește suficient. 2. — Dacă fotograful a exagerat negativul și are contrast mai puternic decît s-a așteptat, acesta poate fi redus după dorință folosind ulterior o altă metodă de control: în cazul nostru, prin copierea negativului pe hîrtie cu o gradație corespunzător de moale.

Culoarea

În ceea ce privește naturalețea unei redări în alb-negru, lipsa de culoare este, în general, un factor de însemnătate relativ minoră. Dacă culoarea ar fi de mare importanță pentru înțelegerea unui subiect, absența ei ar produce o neînțelegere a acestuia, ar face să devină greu de recunoscut. Niciodată însă n-am auzit că cineva ar fi avut dificultăți în recunoașterea unui om sau a unui copac, doar pentru că fotografia era în alb-negru și nu în culori.

Totuși, faptul că însăși culoarea subiectului este de o însemnătate relativ mică, înțelegerea unei fotografii alb-negru nu implică posibilitatea ca un fotograf să nu țină de loc seama de culoare. Fapt este că diferențierile dintr-o fotografie depind de contrast și că acesta este produs, de obicei, prin traducerea culorii subiectului în alb-negru și în tonalități de gri.

O astfel de traducere a culorii subiectului are loc în mod automat ori de cîte ori se face o fotografie alb-negru. Caracterul acestei traduceri nu trebuie lăsat totuși la voia întîmplării sau a norocului, ci poate fi controlat și modificat în mare măsură cu ajutorul filtrelor. Necesitatea unui astfel de control poate fi demonstrată cel mai bine printr-un exemplu practic. Un fotograf trebuie să facă o imagine de modă cu o rochie verde, cu cordon, guler și manșete roșii. Efectul special al unei astfel de rochii depinde în parte de *contrastul* dintre roșu și verde. Fotografiat pe film pancromatic, acest contrast s-ar pierde totuși, deoarece atît roșul cît și verdele ar apărea ca tonalități de gri aproape identice. Prin utilizarea unui filtru corespunzător contrastul de culoare poate fi totuși tradus în tonalități contraste de cenușiu și se poate menține efectul rochiei. Dacă fotografia este realizată printr-un filtru portocaliu, roșul cordonului, al gulerului și al manșetelor va fi redat suficient de deschis, iar verdele rochiei suficient de închis. Dacă fotografia se va face printr-un filtru verde, rochia ar apărea deschisă, iar cordonul, gulerul și manșetele — închise.

Cu cîtva timp în urmă a trebuit să fotografiez o locomotivă nouă care, vopsită într-un portocaliu puternic, constituise o problemă dificilă pentru cineva care o fotografiase înainte, pentru că fotografiile sale, în alb-negru, prezentau o separație prea mică de tonalități între locomotivă și cer. În acest caz, am făcut două fotografii, una printr-un filtru roșu, alta printr-un filtru albastru și fiecare a prezentat contrastul necesar pentru o separație mulțumitoare a tonurilor. Dar, deși contrastul și diferențierea erau excelente în *ambele* fotografii, cea luată prin filtrul roșu, în care locomotiva se reliefa într-o tonalitate deschisă pe un cer mai închis, dădea o traducere a culorilor mai atrăgătoare din punct de vedere emoțional, decît imaginea cu filtru albastru, în care valorile de luminozitate erau inversate.

În zile cețoase, cînd facem fotografii în exterior, constatăm adesea că în ciuda luminii puternice contrastul subiectelor este redus și fotografiile tind să iasă prea cenușii. Acest fenomen este prezent mai ales în fotografiile realizate de la distanțe medii și mari, cum ar fi vederile generale de pe înălțimi. Studiul culorilor reale ale subiectului va arăta că, deși tonul general al scenei este ușor albăstrui, umbrele sînt de un albastru mai puternic. Acest fapt permite o ameliorare a contrastului general. Dacă se folosește un filtru roșu pentru a închide albastrul, porțiunile luminate pot fi accentuate, iar umbrele adîncite și prin această amplificare a contrastului dintre deschis și închis se intensifică șocul grafic al imaginii.

În unele împrejurări, culorile subiectului pot fi selecționate în mod direct pentru traducerea în alb-negru. Îmi aduc aminte că am văzut un exemplu tipic care demonstra ce înseamnă a nu selec-

ţiona culoarea în acest fel, sau a nu da importanţă problemei vitale a traducerii culorilor în alb-negru. În scopuri publicitare, un grup de tineri dansatori şi-au înregistrat spectacolul pe un film cinematografic alb-negru. Ei purtau costume de culori vii dar, din nefericire, în filmul alb-negru, datorită lipsei de contrast, costumele, fundalul şi scena se confundau, iar efectul dansului s-a pierdut în mare măsură. În timp ce spectacolul real fusese o imagine viu colorată în roşu, galben, albastru şi verde, de nuanţe dintre cele mai puternice, versiunea în alb-negru nu a lăsat decît o impresie de cenuşiu spălăcit. Dacă culorile ar fi fost alese nu pentru plăcerea de a le vedea, ci după felul cum vor fi înregistrate pe peliculă, s-ar fi putut crea un contrast grafic între deschis şi închis pentru a înlocui cu succes culorile vii ale subiectului. Diferenţierea foarte importantă între dansatori, fundal şi scenă — atît de vitală pentru crearea impresiei de spaţiu în planul ecranului — putea fi realizată cu uşurinţă. Dansul însuşi ar fi fost captivant din punct de vedere grafic, în forme vii de alb şi negru.

Înţelegînd necesitatea controlului ori de cîte ori culorile trebuie să fie traduse în termeni de alb şi negru, problema următoare a fotografului este cum să utilizeze cu cel mai mare folos mijloacele pe care le are la dispoziţie. Determinarea finală a nuanţei exacte a luminozităţii sau a întunecimii, care vor fi folosite pentru a reprezenta o anume culoare, va rămîne desigur întotdeauna la latitudinea fiecăruia, în funcţie de necesităţile specifice. Totuşi, în mod normal, trebuie să se ţină seama de o regulă: culorile *egale* ca luminozitate, diferite însă ca nuanţă, ar trebui să fie separate prin traducerea în *diferite* tonalităţi de gri. Pentru a reda o culoare mai deschis decît ar apărea în mod obişnuit, trebuie folosit un filtru de aceeaşi culoare, iar pentru a o reda mai închis trebuie folosit un filtru de culoare complementară.

Pentru a-şi da seama de efectul filtrului asupra unei culori anume, fotografului mai puţin experimentat i se recomandă să observe acea culoare chiar prin filtrul respectiv. Un dispozitiv comod pentru acest scop este *Ghidul Kodak pentru vizionarea contrastelor*, un carton prevăzut cu filtre transparente de gelatină, colorate în roşu, galben, verde şi albastru, prin care se poate observa subiectul. Se mai indică factorii filtrelor şi instrucţiuni pentru folosirea lor. Simpla privire prin aceste filtre ilustrează mai bine decît orice descriere marile schimbări care pot fi făcute în valorile tonale ale culorilor la fotografiile alb-negru, atunci cînd se utilizează filtrul corespunzător.

Totuşi, cunoştinţele tehnice asupra modului de separare a culorilor şi asupra traducerii lor în tonalităţi de gri dinainte stabilite nu sînt decît prima condiţie pentru simbolizarea reuşită a culorilor în fotografia alb-negru. A doua condiţie este sensibilitatea faţă de culori,

adică să știi cînd trebuie să faci ca o culoare să apară mai deschisă și cînd trebuie tradusă într-o tonalitate mai închisă de gri.

Astfel de considerații depind de efectul psihologic al fiecărei culori în parte și de efectul pe care fotograful dorește să-l creeze. În mod normal, totuși, culorile mai calde — roșu, portocaliu și galben — apar agresive, deschise și de aceea ar trebui să fie reprezentate prin tonalități mai deschise de gri (sau alb), în timp ce culorile mai reci — albastru-verde, albastru și violet — care apar mai pasive, odihnitoare și retrase, ar trebui să fie traduse în tonalități mai închise de gri (sau negru). Culorile intermediare, ca nuanțele de verde sau violet, în mod normal, apar cel mai bine cînd sînt redate prin tonalități mijlocii de gri.

Această discuție poate părea teoretică pentru fotograful mijlociu care utilizează film pancromatic și, din cînd în cînd, un filtru galben pentru a face ca norii să se reliefeze pe cer. Însă, deși în nouă cazuri din zece sensibilitatea echilibrată la culori a filmului pancromatic plus utilizarea ocazională a filtrului galben va fi pe de-a-ntregul adecvată pentru simbolizarea mulțumitoare a culorilor, este bine să ai acele cunoștințe teoretice suplimentare care îți dau posibilitatea să reușești și în al zecelea caz. Rochia verde cu roșu și locomotiva portocalie constituie două exemple practice. În astfel de cazuri cunoștințele *teoretice* capătă o valoare *practică* și îi dau fotografului un avantaj hotărîtor asupra altuia mai puțin bine pregătit.

Spațiul

Întrebați un fotograf ce este spațiul și cum poate fi redat într-o fotografie și el va răspunde, probabil, că spațiul înseamnă tridimensionalitate, iar mijlocul de a-l vedea este perspectiva, perspectiva rectilinie. Întrebați un fizician și el va defini spațiul ca ceva mult mai complicat: o continuitate spațială quadridimensională curbată în mod negativ. Studiați diferitele forme de redare grafică a spațiului în artă, de la Egiptul antic la Picasso, și veți vedea că în epoci diferite au existat idei diferite despre felul în care să se redea tridimensionalitatea într-un plan bidimensional.

Vechii egipteni, de exemplu, care au realizat unele dintre cele mai remarcabile opere de artă create vreodată, nu foloseau tipul nostru de perspectivă care se caracterizează prin convergența liniilor paralele și diminuarea mărimii obiectelor spre adîncire. Desenînd o scenă văzută dintr-o parte, cu soldați care mărșăluiesc în rînduri, ei au redat pe soldatul de la capătul îndepărtat al rîndului tot atît de mare

ca și pe soldatul cel mai apropiat de privitor, într-un fel oarecum similar cu imaginea obținută printr-un teleobiectiv extrem de puternic. Ei au rațional poate că *de fapt* un obiect nu se micșorează, fiindcă se află mai departe, el *apare* doar mai mic — un efect temporar care tinde să redea în mod greșit scara și proporțiile adevărate ale lucrurilor, și, deci, trebuie să fie corectat. În acest sens, concepția egipteană asupra redării spațiului în plan se conformează mai mult faptelor și este mai adevărată decît a noastră.

În timpul Renașterii, artiștii s-au îndreptat către extrema opusă. Ei exagerau dinadins efectele convergenței și ale diminuării, efecte care sugerează spațiul (în mod asemănător cu perspectiva noastră grandangulară) și, prin aceasta, creează iluzia unor adîncimi foarte mari, adesea ajungînd la efecte pe care cei mai mulți fotografi le-ar numi denaturări dacă le-ar găsi într-o fotografie. Artistului din Renaștere însă, acest tip de perspectivă îi oferea cel mai bun mijloc de a crea impresia de spațiu infinit, înlăuntrul spațiului limitat al unui perete sau tavan. Totuși, ca o concepție grafică despre redarea spațiului, această supraperspectivă nu este nici superioară, nici inferioară lipsei de perspectivă a egiptenilor.

Artiștii contemporani sînt într-o permanentă căutare de mijloace mai bune pentru a crea impresii mai puternice de perspectivă, impresii mai conforme cu ultimele descoperiri din fizică și cu noile concluzii pe care trebuie să le acceptăm cu privire la adevărata natură a spațiului. Nu este surprinzător faptul că un om de rînd, deja zăpăcit cînd află că este de fapt o parte a « unui continuum spațial quadridimensional, curbat în mod negativ », devine și mai încurcat cînd vede un tablou de Picasso în care două sau mai multe aspecte diferite ale unui obiect sînt suprapuse, pentru a reda dintr-o privire ceea ce poate fi definit ca o descriere din toate părțile a spațiului, arătînd privitorului, dintr-odată, aspectele frontale, laterale și de sus.

Cu cît aflăm mai multe despre adevărata natură a spațiului cu atît ne dăm mai bine seama cît de puțin știm de fapt și cît de multe lucruri din cele ce vedem în Univers și pe care, pînă acum, le acceptasem ca adevărate, nu sînt în realitate decît o iluzie produsă de imperfecțiunea simțurilor noastre. Dar chiar dacă am fi în stare să explicăm spațiul — și poate că niciodată nu vom reuși s-o facem pentru că nu putem să-l abordăm în mod obiectiv, fiind chiar noi o parte din el — totuși, putem să obținem o senzație mai precisă despre spațiu. Artiștii încearcă să-și intrepreteze impresiile despre spațiu care nu pot fi niciodată ilustrate în mod direct, prin mijloacele simbolizării și ale abstracției. Transpunînd astfel pe pînză sau hîrtie sensibilă viziunile lor despre spațiu, ei contribuie la o mai bună înțelegere a spațiului și, în mod indirect, a lor înșiși de către alții care sînt receptivi și sensibili.

Cititorul ar putea să pună sub semnul întrebării valoarea acestei discuții pentru el ca fotograf și să se întrebe ce folos poate el să tragă de pe urma ei, de vreme ce este îngrădit de mijloace atît de mecanice, de obiective, care, în mod automat, redau spațiul într-o singură formă nealterabilă? Cum poate să-și exprime propriile concepții despre spațiu?

Răspunsul este dat de lucrările unor fotografi ca Angus McBean, Erwin Blumenfeld, Moholy-Nagy, Man Ray, Walter Strate, Rolf Tietgens și alți pionieri în fotografia experimentală. Fotografiile lor, dintre care unele sînt reproduse în această carte, dovedesc că, în ciuda restricțiilor mecanice, fotografii sînt totuși capabili să realizeze lucrări în domeniul redării spațiului cu un înalt grad de originalitate, imaginație și putere de creație.

Primul pas spre o înțelegere mai adîncă a naturii spațiului este studierea diferitelor sale aspecte fizice. De exemplu, dacă ați stat vreodată printre clădiri înalte și ați privit în sus, ați observat că liniile verticale ale clădirilor de deasupra înălțimii ochilor par să fie convergente? Încă mai mult, că liniile, de fapt drepte, par să se *curbeze* cu cît se îndepărtează din ce în ce mai mult către cer?

Închipuiți-vă că stați pe o cîmpie nesfîrșită, perfect întinsă. De-a curmezișul acestei cîmpii, într-o linie dreaptă care se extinde de la un orizont la altul, se află un gard. Dumneavoastră stați cu fața înspre acest gard, axul vederii formînd cu gardul un unghi drept. Chiar în față, vedeți o parte din gard sub forma unui dreptunghi, ale cărui părți de sus și de jos apar drepte, orizontale și paralele între ele. Pe urmă, întoarceți capul spre stînga și priviți gardul: îl vedeți întinzîndu-se înspre orizont, părțile de sus și de jos convergînd din cauza perspectivei (cu cît un obiect este mai departe, cu atît mai mic îi apare el ochiului). Întoarceți apoi capul spre dreapta și priviți gardul: îl vedeți întinzîndu-se spre celălalt orizont și, din nou, părțile de sus și cele de jos converg din cauza perspectivei. Acum vine partea grea. Imaginați-vă că ochiul dumneavoastră vede sub un unghi de 180° (unii pești, insecte și cîteva obiective supra-grandangulare cuprind un unghi de 180° și chiar mai mult). Ca și la începutul experienței, priviți spre gard în unghi drept și, de astă dată, din cauza vederii de 180°, puteți să-l vedeți în toată întinderea lui, de la orizont la orizont. Iată cam ce veți vedea: departe, înspre stînga, cu coada ochiului, veți vedea gardul aproape de orizont, foarte, foarte mic, întrucît acea parte a gardului este foarte îndepărtată; în centrul cîmpului dumneavoastră vizual veți vedea gardul mare și înalt (pentru că această parte este aproape de dumneavoastră), iar departe înspre dreapta, din nou gardul va apărea foarte mic, pe măsură ce se îndepărtează spre celălalt orizont. Acum, surpriza: închipuiți-vă

forma liniilor care constituie partea de sus și partea de jos a gardului. Evident, aceste linii nu pot fi paralele deoarece converg înspre puncte de fugă în stînga și în dreapta. Din aceeași cauză, ele nu pot fi nici drepte, pentru că dacă ar fi așa ar trebui să existe un punct de spargere — un unghi — chiar în centrul cîmpului dumneavoastră vizual, unde liniile din dreapta se întîlnesc cu cele din stînga. Deoarece este evident că nu există o astfel de ruptură în aceste linii care se întind lin și neîntrerupt de la un orizont la altul, singura concluzie posibilă este că aceste linii sînt curbe.

A doua concluzie este, desigur, că prima vedere, din față, a gardului *nu* a avut forma unui dreptunghi și că părțile de sus și de jos *nu* au fost drepte și paralele, ci de asemenea curbate, deoarece ele au reprezentat secțiunea centrală a acelei vederi mari de 180°, ale cărei părți — de sus și de jos — știm că sînt curbe.

Venind după primele două, cea de a treia concluzie, desigur, nu va surprinde: deoarece legile perspectivei se aplică indiferent de faptul că perspectiva se manifestă pe plan orizontal, vertical, sau oricare alt plan (înclinat), convergența aparentă a liniilor verticale, în vederile înclinate, trebuie de asemenea să ia forma unor curbe și *nu* a unor linii drepte convergente. Dacă lucrul acesta pare greu de crezut, închipuiți-vă un zgîrie-nori foarte îngust și foarte înalt cu laturi paralele. Vă aflați într-un helicopter care planează la jumătatea înălțimii blocului și stați cu fața îndreptată spre el. Cînd priviți drept înainte, părțile laterale ale clădirii apar drepte și paralele. Pe urmă, priviți în jos către baza clădirii și observați cum laturile ei par să devină convergente înspre stradă. În sfîrșit, priviți spre partea de sus a clădirii și observați din nou cum laturile clădirii par să devină convergente, de astă dată înspre cer. Dacă acum adoptați din nou viziunea de 180°, astfel ca să puteți vedea dintr-odată întregul zgîrie-nori, de la bază pînă la vîrf, veți descoperi că laturile lui par să se curbeze, deoarece nu există nici o frîntură în continuitatea liniilor lui cînd devin convergente către stradă și către cer.

Ceea ce tocmai am văzut în imaginație sînt fenomene *reale*, manifestări adevărate ale perspectivei. Faptul că puțini oameni observă în realitate această curbură este cauzat de doi factori. În primul rînd, această curbură e atît de redusă, încît manifestarea ei este extrem de mică înlăuntrul sectorului îngust pe care unghiul nostru de vedere limitat ne permite să-l percepem, într-un anumit moment. O cauză și mai importantă însă este faptul că noi *știm* că verticalele și orizontalele sînt drepte, indiferent de perspectivă și, știind acest lucru, creierul nostru corectează în mod inconștient viziunea, făcîndu-ne să *vedem* ceva ce de altfel nu există. Faptul că această curbură nu apare în fotografiile obișnuite (de exemplu,

vederea din față a unei clădiri) se explică prin aceea că obiectivele fotografice sînt corectate pentru perspectiva rectilinie, deoarece aceasta pare să corespundă cel mai bine celei a ochiului nostru, condus de creier. Dar, *de fapt*, această formă de perspectivă rectilinie *nu* reprezintă o adevărată proiecție a fenomenelor tridimensionale pe un plan și nu este în nici un fel superioară lipsei de perspectivă a egiptenilor sau exagerărilor Renașterii. O proiecție *reală* a unor fenomene tridimensionale pe un plan bidimensional ar trebui să fie sferică, forma de perspectivă produsă de un menisc convergent necorectat, sau un obiectiv biconvex.

Vorbind despre manifestări neașteptate ale spațiului și ale perspectivei, vă dați seama că, de fapt, verticalele *nu* sînt în realitate paralele, iar că orizontalele nu sînt drepte? Este și acesta totuși un adevăr. Toate verticalele converg și toate orizontalele sînt curbe. Acest lucru se dovedește cu ușurință: un fir cu plumb — o adevărată verticală — indică întotdeauna centrul pămîntului, un punct imaginar desigur, care nu are nici o întindere. Geometria simplă ne spune că două drepte îndreptate spre un punct comun formează un unghi și, în consecință, nu pot fi paralele (în afară de cazul că vin din părți opuse față de acest punct). Pentru a putea vedea imaginar fenomenul, priviți un glob terestru și închipuiți-vă o clădire înaltă la San Francisco și alta la New York. Zidurile lor verticale, îndreptate spre centrul pămîntului, nu sînt paralele, ci înclinate unele spre celelalte. În mod similar, deși la o scară mai redusă, pereții verticali ai oricărei clădiri *nu* sînt paraleli ci se înclină foarte puțin unii spre ceilalți.

Orizontala este o linie care formează un unghi drept cu o verticală. Prin urmare, dușumelele (orizontalele) clădirii din San Francisco *nu* pot fi paralele cu dușumelele (orizontalele) clădirii din New York. De fapt, fiecare parte a suprafeței globului este orizontală, ceea ce dovedește că o linie orizontală trebuie să fie o curbă — o parte dintr-un cerc mare — și că o suprafață orizontală *nu* este plană, ci este curbată ca suprafața unei sfere.

Că noi nu observăm de obicei aceste divergențe de la adevăratul paralelism se datorează, desigur, faptului că aceste fenomene se manifestă la o scară extrem de redusă. Totuși, noi putem vedea curbura pămîntului urmărind cum trece un vapor peste orizont, iar astronomii, cu instrumentele lor de precizie, pot chiar să măsoare unghiul dintre două verticale care nu se află mai departe de colțul străzii. Gîndirea și concepția modernă despre spațiu trebuie să ia în considerație aceste fenomene, iar fotografii creatori ar dori, desigur, să le exprime într-o formă simbolică.

Să ne întoarcem la probleme mai practice cu privire la redarea spațiului. Ați observat vreodată cum distanța influențează mărimea

aparentă a obiectelor? Atunci cînd ați fotografiat o persoană șezînd ați avut probabil grijă ca picioarele să nu fie mult prea aproape de aparat, pentru a nu fi redate prea mari. Dar acest *prea mare* este oare adevărat? Nu este justificată o astfel de mărire aparentă ca urmare a apropierii de privitor (în cazul de față aparatul fotografic)? Ați văzut fotografii umoristice făcute cu grandangulare în care mîinile sau picioarele sînt întinse către aparat și de aceea apar peste măsură de mari și de deformate? Ele comunică, dacă nu altceva, o extraordinară senzație de adîncime. În realitate, o astfel de așa-zisă deformare nu este de loc deformare, ci manifestarea naturală a apropierii extreme, exprimată în termeni de perspectivă, adică, proiecție. Dacă astfel de fenomene sînt cunoscute de fotograf și el le *vede* în mod conștient *înainte* de a realiza fotografia, imaginile lui nu vor părea niciodată deformate, el putînd să evite astfel de întîmplări, sau să le folosească posibilitățile pentru o redare expresivă a spațiului.

Fiindcă ochii noștri sînt construiți astfel ca să nu producă decît un fel de imagine, noi presupunem că lucrurile trebuie să fie așa cum le vedem noi. Totuși, dacă am avea ochii unei păsări, ai unui pește sau ai unei insecte, lumea ne-ar apărea cu totul altfel, deoarece ochiul cu o construcție deosebită prezintă o cu totul altă imagine. De exemplu, unghiul total al vederii omenești este de aproximativ 60° (inclusiv vederea periferică), pe cînd cel al unui pește sau al anumitor insecte este de 300° sau chiar mai mult. Închipuiți-vă cît de deosebită trebuie să apară lumea în acest caz ! În fotografie se pot crea condiții oarecum asemănătoare, prin utilizarea unor obiective cu unghiuri și cu grade diferite de corecție pentru perspectiva rectilinie sau sferică. Astfel, se pot produce imagini complet diferite ale aceluiași subiect. Acum, care dintre imagini este adevărată: cea făcută cu un teleobiectiv cu corecție rectilinie, sau cea făcută cu un supragrandangular cu corecție sferică? (Vedeți fotografiile de la pag. *272* și *101.)* Desigur, nici una nu este « cu adevărat adevărată »; sînt doar deosebite. Cu toate acestea, într-un anumit caz, una dintre ele va fi, fără îndoială, mai potrivită decît cealaltă.

Ce se poate spune despre mărimea obiectului și despre proporții? Deoarece ochii noștri posedă o distanță focală nemodificabilă, nu înseamnă că perspectiva noastră, care se manifestă în mod vizual sub forma mărimii aparente a obiectelor și a proporțiilor dintre ele, este singura perspectivă adevărată. Închipuiți-vă că s-ar putea schimba după dorință distanța focală a ochiului. În acest caz, s-ar putea vedea fie în felul unui grandangular, fie al unui teleobiectiv, iar perspectiva care ar rezulta, fiind una familiară, nu va produce nici o impresie de denaturare. Din nefericire, nu avem asemenea ochi magici. Totuși, inventivitatea omenească ne-a pus la dispoziție mijloace oarecum

asemănătoare de a vedea. Acestea sînt telescoapele, microscoapele, binoclul, obiectivele grandangulare și teleobiectivele — mijloace mecanice cu ajutorul cărora putem vedea și microbul « invizibil » și galaxiile « invizibile » de la capătul universului.

Speculația despre natura adevărată a mediului nostru înconjurător are o valoare mai mare decît doar una teoretică. Deoarece ne conduce spre o mai bună înțelegere a lumii în care trăim, ea este o condiție primordială pentru o redare mai plină de conținut a lumii noastre, sub formă de imagini.

FORME DE REDARE A SPAȚIULUI

Spațiul se extinde uniform în toate direcțiile. Proprietatea lui cea mai evidentă este *extinderea*, pe care, în ceea ce ne privește, putem să o definim ca *contrast între aproape și departe*. În fotografie, acest contrast poate fi exprimat în mai multe feluri:

1. Contrast între mare (obiecte apropiate) și mic (obiecte îndepărtate). Aceasta, desigur, nu este decît perspectivă rectilinie obișnuită, caracterizată prin convergența aparentă a liniilor paralele cu cît se depărtează de privitor și micșorarea aparentă a obiectelor cu cît se mărește distanța de la privitor.

2. Contrast între clar (obiectul se află în focar) și neclar (obiectele din afara focarului, în alte planuri de adîncime). Această formă de simbolizare a spațiului se bazează pe incapacitatea ochiului de a vedea clar în același timp obiecte amplasate la distanțe diferite.

3. Contrast între întunecat (obiecte apropiate) și luminos (obiecte îndepărtate). Această formă de simbolizare a spațiului se bazează pe efectele pîclei atmosferice, care face ca obiectele îndepărtate să apară mai deschise decît cele apropiate.

4. Scară, adică introducerea în imagine a unei unități de dimensiuni cunoscute, cu ajutorul căreia privitorul poate să măsoare întinderea spațiului descris.

5. Vederi compuse care, prin expuneri sau copieri multiple, prezintă într-o imagine *mai multe* aspecte ale unui subiect, însumînd diferite aspecte ale spațiului într-o singură impresie generală.

NATURA PERSPECTIVEI RECTILINII

Prin urmare, orice formă de perspectivă — adică, orice formă de proiecție a unui obiect tridimensional pe un plan bidimensional — este o denaturare. Perspectivă fără denaturare este greu de presupus

Dacă o redare pare nedeformată, acest lucru se datorește doar faptului că gradul de deformare corespunde aceluia al imaginii văzute de ochi. Într-un astfel de caz, perspectiva apare naturală, deși ea reprezintă totuși o denaturare a realității. Acest lucru poate fi dovedit cu ușurință. Uitați-vă de-a lungul unei străzi cu clădiri de aceeași mărime. Faceți o fotografie a acestei străzi folosind un obiectiv cu o distanță focală normală și veți obține o mărire în care perspectiva va apărea naturală. Totuși, o astfel de fotografie este o denaturare a realității pentru că *adevărata* înălțime a clădirilor este aceeași de-a lungul întregii străzi, indiferent de faptul că o casă se întîmplă să fie aproape sau departe de aparat. Dar în fotografia dumneavoastră, o casă apropiată ar fi redată în mod proporțional mai mare decît o casă îndepărtată și această deosebire de mărime aparentă, fiind arbitrară și contrară realității, este denaturare.

Judecați lucrurile în felul următor: un fotograf trebuie să execute o vedere generală a unui oraș. Evident, în mod teoretic, există tot atîtea posibilități de a face acest lucru, cîte locuri din care să se poată realiza imaginea sînt, ca să nu mai vorbim de numărul infinit de vederi aeriene care s-ar putea face. Dacă s-ar fotografia cu un obiectiv cu distanță focală normală și s-ar face multe fotografii, toate imaginile vor apărea normale și nedenaturate. Totuși, dacă ele ar fi *într-adevăr* nedenaturate, atunci fiecare clădire în parte ar trebui să apară în toate fotografiile la fel în ceea ce privește adevăratele ei proporții și mărimea relativă față de toate celelalte clădiri din oraș, indiferent de faptul că s-a întîmplat ca ea să fie aproape sau departe de aparatul de fotografiat. Toate orizontalele ar trebui să fie redate ca paralele și toate unghiurile drepte (ziduri și ferestre) ar trebui să fie redate ca unghiuri drepte. Aceasta fiindcă există *numai o singură* formă de redare denaturată: aceea care corespunde realității propriu-zise, realitate în care ferestrele și zidurile au unghiuri drepte, iar orizontalele sînt paralele.

Redarea fără denaturări este posibilă numai dacă un plan este proiectat pe alt plan și axul proiecției formează unghiuri drepte cu ambele planuri. De exemplu, puteți face o fotografie nedenaturată a fațadei plate a unei clădiri (practic vorbind, aceasta formează un plan). Dacă aranjați aparatul astfel încît fațada și filmul din aparat să fie paralele, veți obține o imagine fără denaturări. Dar dacă înclinați cît de puțin aparatul (poate pentru a obține întreaga înălțime a clădirii), fațada și filmul nu mai sînt paralele și denaturarea va apărea în imagine sub forma cunoscutelor verticale convergente.

Deși vorbim în mod obișnuit de imaginea nedenaturată a unei case, a unei mobile, a unei cutii de carton, dacă o astfel de redare prezintă mai mult decît o suprafață a subiectului, ea trebuie să conțină

totuși o oarecare denaturare. Numai *o singură* suprafață plană a unui obiect poate fi redată fără denaturări într-o fotografie. Celelalte suprafețe, văzute în perspectivă sub formă de planuri care se îndepărtează, sînt întotdeauna redate în mod denaturat, deoarece marginile lor apropiate și îndepărtate sînt *de fapt* la fel de mari, dar redate în imagini de mărimi diferite, marginea apropiată apărînd mai mare decît cea îndepărtată.

Există părerea generală că toate obiectivele grandangulare produc denaturări, că obiectivele normale produc imagini nedenaturate și că teleobiectivele comprimă nenatural spațiul. Aceste efecte sînt obișnuite în fotografii, dar dacă o astfel de denaturare aparentă există, ea *nu* apare din pricina tipului respectiv de obiectiv, ci apare fie din cauza fotografului care a utilizat greșit obiectivul, fie din cauza privitorului imaginii care nu a înțeles exact intenția autorului, așteptîndu-se la un tip normal de perspectivă, în timp ce fotograful, din rațiuni proprii, a folosit intenționat o formă deosebită de simbolizare a spațiului.

Gradul în care se manifestă denaturarea perspectivei într-o fotografie este determinat de distanța dintre subiect și aparat și *nu* de distanța focală a obiectivului. Dacă un subiect este fotografiat de la aceeași distanță (și, desigur, din același punct de stație), fotografiile făcute cu un obiectiv grandangular, normal sau teleobiectiv vor fi identice în ceea ce privește perspectiva, indiferent dacă s-a folosit un aparat de 35 mm, 13 ×18 sau de oricare alt format. Unghiul cuprins în imaginea luată cu obiectivul grandangular va fi mai mare decît acela cuprins de teleobiectiv și scara imaginii din negativul 13 × 18 va fi mai mare decît cea din negativul de 35 mm. În ceea ce privește însă unghiul de convergență al liniilor în adîncime, micșorarea mărimii aparente a obiectelor spre adîncime și relația obiectelor unele față de altele *nu va exista absolut nici o diferență*, iar dacă s-ar mări la aceeași scară porțiuni corespunzătoare din diferite negative, imaginile care ar rezulta ar fi identice ca perspectivă și, suprapuse unele peste altele, *ele se vor potrivi pînă la ultimul amănunt* (vezi imaginile de la pag. 102).

Oricine dorește să verifice singur acest fapt poate să o facă cu ușurință: fără a schimba poziția aparatului (montat pe un trepied), faceți două fotografii ale aceluiași subiect, una cu un grandangular și cealaltă cu un teleobiectiv. Faceți apoi o mărire a imaginii obținute cu teleobiectivul. Pe urmă, din negativul obținut cu grandangularul, măriți *porțiunea* care corespunde cadrului cuprins de teleobiectiv la *aceeași scară* cu mărirea făcută cu negativul de teleobiectiv. Veți vedea atunci că, în afară de deosebirile de claritate datorate gradelor diferite de mărire a negativelor, ambele copii sînt identice în ceea ce privește perspectiva.

Diferența fundamentală între obiectivele grandangulare și teleobiective constă în faptul că primele produc imagini care cuprind un unghi mare la o scară de vedere relativ mică, în timp ce teleobiectivele produc imagini care cuprind un unghi îngust, la o scară comparativ mare. Pentru a compensa scara mai mică de redare a obiectivelor grandangulare și pentru a mări dimensiunile imaginii, fotografii lucrează adesea cu distanțe mai mici între subiect și aparat atunci cînd folosesc grandangulare, decît atunci cînd folosesc obiective normale sau teleobiective. Numai această deosebire de distanță între subiect și aparat este motivul diferențelor de perspectivă.

O altă greșeală est e părerea că în timp ce convergența aparentă a liniilor paralele înspre depărtare este absolut naturală atunci cînd are loc în planul orizontal (de exemplu, șinele de cale ferată), ea este nenaturală cînd are loc în planul vertical, sau în oricare alt plan (zidurile unui zgîrie-nori). O astfel de diferențiere nu are nici o bază reală. Acelora care nu pot vedea convergența între înălțime le recomand să se ducă la cea mai înaltă clădire din orașul lor și de la o distanță de vreo doi metri de zid să se uite spre acoperiș. Ar vedea atunci cu ochii lor fenomenul convergenței aparente înspre înălțime a unor linii care în realitate sînt paralele.

Faptul că verticalele par să devină convergente atunci cînd axul optic al ochiului sau al obiectivului deviază de la orizontală nu înseamnă că o convergență de acest fel ar trebui să fie întotdeauna reprezentată în fotografii. Decizia asupra împrejurării cînd trebuie sau cînd nu trebuie folosit acest fenomen pentru a exprima înălțimea depinde pe de-a-ntregul de dorința fotografului. Totuși, el ar trebui să țină seama de faptul că, în timp ce chiar și o foarte mică deviere a axului optic de la orizontală produce o convergență a verticalelor, care se poate observa deși este redusă, o astfel de convergență limitată pare nenaturală din cauza deosebirii fundamentale dintre felul în care vede ochiul și aparatul. Aparatul transmite negativului, în mod mecanic, chiar și cele mai neînsemnate deviații. Ochiul trimite impulsuri creierului și acolo acestea sînt și corectate în conformitate cu cunoștințele despre realitate. Și, deoarece știm că zidurile unei clădiri sînt paralele, aplicăm în mod inconștient această cunoaștere, iar rezultatul este convingerea noastră că vedem zidurile ca niște paralele, deși din punct de vedere optic acest lucru este incorect.

Prin urmare, într-o fotografie, un grad *redus* de convergență a verticalelor pare de obicei nenatural și ridică obiecții. De aceea el ar trebui să fie corectat fie înclinînd partea din spate a aparatului, fie în timpul măririi negativului. Dar atunci cînd trebuie să se sugereze într-o imagine depărtarea în planul vertical (înălțime sau adîncime), convergența aparentă a verticalelor este mijlocul cel mai

puternic pe care îl are la dispoziție un fotograf pentru a face acest lucru.

MIJLOACE DE CONTROL AL PERSPECTIVEI RECTILINII

Pentru a exercita un control asupra perspectivei, fotograful trebuie să învețe cum să controleze *gradul* de denaturare în fotografiile sale. După cum știm acum, este imposibilă *eliminarea* completă a denaturării pentru că acest lucru ar însemna și eliminarea iluziei de spațiu din fotografie, ori, chiar simbolul acestei iluzii este denaturarea. Această denaturare se manifestă în trei forme deosebite, care nu sînt decît expresii diferite ale aceluiași principiu:

— convergența liniilor care sînt de fapt paralele;
— micșorarea dimensiunii aparente a obiectelor înspre adîncime;
— racursiul formelor, în vederile oblice.

Controlul convergenței. Convergența aparentă a unor linii care de fapt sînt paralele poate fi *eliminată* într-o fotografie dacă filmul este paralel cu liniile paralele. De exemplu, laturile unei clădiri trebuie să apară paralele într-o imagine. Acest lucru se poate realiza pe două căi:

1. Un aparat fără spate rabatabil se plasează în așa fel, încît axul optic al obiectivului să fie orizontal și, prin urmare, filmul să fie într-o poziție verticală, paralelă cu verticalele clădirii.

2. Dacă aparatul trebuie să fie înclinat în sus pentru a cuprinde pe film întreaga înălțime a clădirii, fotografia va fi făcută cu un aparat cu spate rabatabil care trebuie ajustat astfel, încît filmul să se afle într-o poziție verticală, paralelă cu verticalele clădirii.

Acest principiu se aplică indiferent dacă liniile paralele ar fi într-un plan vertical, orizontal sau oblic. În orice caz, dacă linii care de fapt sînt paralele trebuie să fie redate ca paralele în imagine, planul filmului trebuie să fie paralel cu liniile paralele ale subiectului.

G r a d u l în care liniile, care de fapt sînt paralele, vor părea că converg într-o fotografie depinde de distanța dintre subiect și aparat. Cu cît distanța va fi mai mică, cu atît mai brusc liniile converg în imagine și invers. Dacă o astfel de convergență trebuie să fie exagerată în imagine (pentru a accentua adîncimea și depărtarea), subiectul va fi fotografiat de aproape cu un obiectiv grandangular. Dacă o astfel de convergență trebuie să apară normală (adică să corespundă, pe cît se poate, impresiei pe care subiectul a produs-o asupra ochiului), subiectul va fi fotografiat de la o distanță mijlocie, cu un obiectiv cu distanță focală normală. Și dacă o astfel de convergență trebuie să fie

redusă pentru o redare cît mai corectă a proporțiilor adevărate ale subiectului și pentru o denaturare minimă, subiectul trebuie să fie fotografiat de departe, cu un teleobiectiv sau un obiectiv cu distanță focală mare.

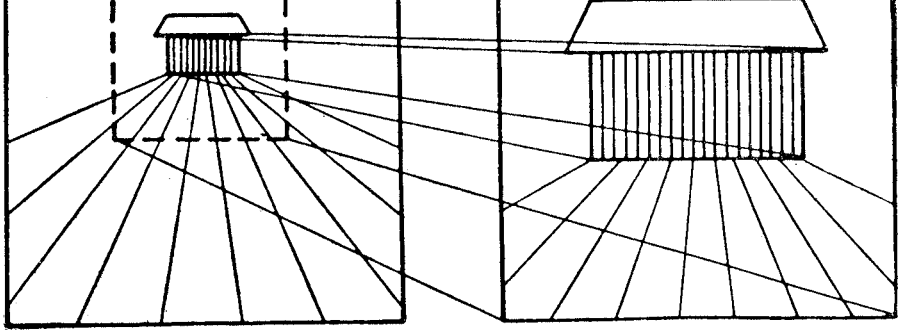
Controlul micșorării. Știm cu toții că există o anumită relație între dimensiunea aparentă a unui obiect și distanța sa reală de la privitor: cu cît obiectul este mai apropiat, cu atît va apărea mai mare și cu cît este mai departe, cu atît va apărea mai mic. Folosindu-se de efectele acestui fenomen, un fotograf nu numai că va putea crea în imaginile sale iluzii spațiale convingătoare, dar va mai putea controla impresii de spațiu în ceea ce privește extinderea aparentă în adîncime: dacă micșorează distanța dintre un obiect apropiat și aparat și realizează fotografia cu un grandangular el poate să amplifice diferența de dimensiune aparentă între obiecte apropiate și depărtate și, astfel, să creeze aparența extinderii spațiului. Dacă se fotografiază de la o distanță obișnuită, cu un obiectiv cu distanță focală normală, se va obține o imagine în care redarea spațiului corespunde impresiei pe care ochiul a primit-o de la subiect în momentul expunerii. Dacă se mărește distanța între obiectul apropiat și aparat și se realizează imaginea cu un obiectiv cu distanță focală relativ mare, se poate să se micșoreze diferența de dimensiune aparentă între obiectele apropiate și cele depărtate și să se prezinte aceste obiecte în proporții care corespund mai corect realității. Ca urmare, spațiul apare mai aplatizat.

Această ultimă formă de perspectivă — perspectiva de teleobiectiv — este considerată adesea ca o formă specială de denaturare. De fapt, tocmai contrariul este adevărat: acest tip de perspectivă este *forma cea mai puțin denaturată* a redării subiectului și a spațiului. Mai fidel decît oricare altă formă de perspectivă, cea de teleobiectiv se apropie de forma de redare cunoscută ca *elevație* *) și pe care arhitecții o folosesc în desenele lor ori de cîte ori trebuie să arate clădiri în adevăratele lor proporții, neafectate de influențele denaturante ale perspectivei. De exemplu, un fotograf trebuie să facă o fotografie a clădirii Empire din New York, cel mai înalt edificiu din lume. Dacă este fotografiat cu un obiectiv normal dintr-un punct de stație aflat de-a lungul lui Fifth Avenue pe care se află acest zgîrie-nori, din cauza perspectivei s-ar putea să apară în fotografie chiar mai mic decît unele dintre clădirile mult mai mici care, din întîmplare, se află mai aproape de aparat. Deși o astfel de redare ar corespunde impresiei pe care ochiul o primește din acel punct de stație, totuși ea este contrară realității și reprezintă, prin urmare, o denaturare.

*) Elevația este proiecția geometrică a unui subiect pe un plan vertical.

Pentru a arăta Empire State Building în *proporții* aproximativ adevărate față de clădirile înconjurătoare, fotograful trebuie să execute fotografia de la cea mai mare distanță cu putință pentru a minimaliza pe cît posibil influențele denaturante ale perspectivei. Și pentru că dimensiunea imaginii descrește în proporție directă cu creșterea distanței dintre subiect și aparat, pentru a obține o imagine la o scară destul de mare el va fotografia cu un teleobiectiv. Acesta mărește imaginea ca un telescop sau ca un binoclu, în proporție directă cu distanța sa focală.

Fotografiile realizate prin teleobiective redau subiectele îndepărtate ca și cum ar fi văzute printr-un binoclu. Cu toate acestea, perspectiva lor este identică cu perspectiva scenei reale, așa cum este percepută de ochi din același punct de stație. Acest fenomen poate fi dovedit cu ușurință: luați o bucată destul de mare de carton și tăiați în centrul ei o deschidere de 2 × 3 cm. Dacă țineți această bucată de carton aproape de față și priviți prin deschidere o scenă oarecare, veți vedea din scena respectivă aproximativ atît cît veți obține într-o fotografie luată cu un obiectiv cu distanță focală normală. Cu cît veți ține bucata de carton mai departe de ochi, cu atît mai mică va fi porțiunea de scenă pe care o vedeți prin deschidere, corespunzînd unghiului cuprins de obiective cu distanțe focale din ce în ce mai mari. *Singura diferență* între aceste scene, așa cum sînt văzute de ochi și de un obiectiv este una de dimensiune: pentru ochi,



scena cuprinsă apare din ce în ce mai mică, cu cît se mărește distanța între ochi și deschidere; dacă scenele sînt luate cu același aparat, însă cu obiective cu distanțe focale corespunzător mai lungi, toate negativele obținute vor fi, desigur, de dimensiuni identice. *Dar*

perspectiva scenelor corespunzătoare — văzute sau fotografiate — va fi exact aceeași. Nici nu ar putea să fie altfel, fiindcă obiectivul și ochiul văd scena dintr-un punct de stație identic; fiindcă perspectiva trebuie, în consecință, să apară aceeași și ochiului și obiectivului; fiindcă prin schimbarea distanței dintre ochi și deschiderea din carton, evident, nu se influențează perspectiva scenei.

Controlul racursiului. Dacă fotografiem un automobil dintr-o parte, roțile vor apărea ca niște cercuri, iar dacă îl fotografiem din alt unghi, ele vor apărea sub formă de elipse. Dacă fotografiem din față o secțiune pătrată de zid, ea va apărea sub forma unui pătrat, iar dacă folosim alt unghi (o vedere oblică), partea mai apropiată a zidului va apărea mai înaltă decît partea îndepărtată. Această formă de denaturare a perspectivei (diminuare, scurtare) se numește *racursi.*

Gradul de racursi poate fi controlat în două feluri:

1. Dacă subiectul este fotografiat din același unghi, convergența va fi mai accentuată și deosebirile de dimensiune între marginile sau suprafețele apropiate și cele depărtate ale subiectului vor fi cu atît mai pronunțate, cu cît distanța între subiect și aparat va fi mai mică, și invers.

2. Între anumite limite, gradul de racursi poate fi controlat cu ajutorul spatelui rabatabil al unui aparat de luat vederi *. Cu cît se va înclina mai mult partea rabatabilă din spatele aparatului pentru a obține paralelism cu porțiunea în racursi, cu atît va fi mai redus gradul de denaturare al perspectivei, și invers.

CONTROLUL PERSPECTIVEI CU APARATUL DE LUAT VEDERI

Aparatul de luat vederi, echipat cu părți rabatabile, este un instrument special proiectat pentru a ușura controlul cel mai complet al redării perspectivei. Construcția lui îi permite fotografului să ajusteze în mod independent pozițiile negativului și ale obiectivului prin pivotare, înclinare sau prin glisare, în conformitate cu cerințele controlului perspectivei.

*) Prin aparat de luat vederi se va înțelege acel aparat de format mare, care în limbajul profesioniștilor se numea la noi « Reisekamera » și care avea partea din față și din spate rabatabile; un burduf permitea o extensie foarte mare și, în același timp, permitea schimbarea cu ușurință a oricărui fel de obiectiv. Aparatele moderne de azi corespund tipului « Linhof Technika » (N.T.)

Un bun aparat de luat vederi ar trebui să-i permită fotografului să efectueze următoarele potriviri:

Potrivirea negativului (partea mobilă din spate). Este necesar ca partea din spate să se poată înclina vertical în jurul unui ax orizontal și să se rotească lateral în jurul unui ax vertical.

Potrivirea obiectivului (partea mobilă din față). Trebuie ca obiectivul să se poată înclina vertical în jurul unui ax orizontal, să se rotească lateral în jurul unui ax vertical, să poată fi înălțat și coborît vertical, să gliseze lateral — la dreapta și la stînga.

De regulă ajustările din planul negativului controlează perspectiva, iar cele din planul obiectivului — redarea clarității.

În plus, potrivirile verticale (înălțarea sau coborîrea) și laterale (glisarea) ale obiectivului controlează poziția imaginii de film. În unele împrejurări, ajustarea din planul negativului poate de asemenea să fie folosită pentru potrivirea planului de claritate optimă la cerințele de profunzime ale subiectului, deși, făcînd aceasta, ar trebui să se renunțe într-o oarecare măsură la controlul perspectivei.

Urmează o listă a rezultatelor speciale obținute prin reglări separate ale aparatului:

Înclinarea verticală a planului negativului îi permite fotografului să controleze perspectiva liniilor verticale.

Rotirea laterală a planului negativului îi permite fotografului să controleze perspectiva liniilor orizontale.

Înclinările planului negativului îi mai permit fotografului să schimbe poziția planului cu claritatea optimă din poziția sa normală (verticală) într-o poziție înclinată, în concordanță cu cerințele specifice de profunzime ale subiectului.

Înclinările verticale și laterale ale obiectivului îi permit fotografului să facă să coincidă planul clarității optime cu planurile subiectului, care sînt înclinate spre negativ.

Folosirea simultană a înclinărilor verticale și laterale ale obiectivului îi permit fotografului să facă să coincidă poziția planului cu claritatea optimă cu planurile subiectului care se află în poziții intermediare între planurile influențate de fiecare potrivire în parte.

Înălțarea sau coborîrea obiectivului îi permit fotografului să deplaseze imaginea în sus sau în jos, fără a modifica direcția în care este îndreptat aparatul.

Glisarea laterală a obiectivului îi permite fotografului să mute imaginea pe negativ spre stînga sau dreapta, fără să schimbe direcția în care este îndreptat aparatul.

Folosirea simultană a ultimelor două forme de control ale obiectivului îi permite fotografului să deplaseze imaginea pe negativ în

direcții oblice, în oricare sens, fără să schimbe direcția în care este îndreptat aparatul.

Cînd vă pregătiți să faceți o fotografie, controlînd perspectiva, executați potrivirile necesare aparatului în următoarea ordine:

1. Montați aparatul de luat vederi pe un trepied, îndreptați-l spre subiect, compuneți imaginea pe geamul mat și potriviți cu aproximație, claritatea. Toate părțile mobile ale aparatului ar trebui să fie în poziție neutră, iar diafragma obiectivului cu deschidere maximă.

2. Înclinați planul negativului pînă cînd liniile verticale ale subiectului apar în perspectiva dorită. Dacă verticalele trebuie să fie redate paralel, planul negativului trebuie și el să fie vertical. Ca urmare a acestei potriviri, s-ar putea ca o parte a imaginii să nu mai fie clară. Pentru moment, nu dați atenție acestei neclarități care va fi corectată mai tîrziu.

3. Dacă reglarea planului negativului într-o poziție verticală are ca urmare apariția în imagine a unei porțiuni prea mari din planul apropiat, înălțați obiectivul. Controlați, totuși, cu grijă imaginea de pe geamul mat, asigurîndu-vă că obiectivul respectiv, înălțat, produce o imagine clară pe întreaga suprafață a negativului. Pentru acest tip de fotografie de corecție, cele mai potrivite obiective sînt grandangularele cu diferite lungimi focale sau obiectivele Kodak Ektar cu cîmp larg.

4. Rotiți lateral planul negativului pînă cînd liniile orizontale ale subiectului apar în perspectiva dorită. Pentru a corecta sau, dacă lucrul acesta nu este posibil, pentru a minimaliza efectele racursiului în planurile oblice, înclinați planul negativului pentru a obține cît mai mult paralelism cu planul principal de racursi al subiectului. Ca urmare a acestei potriviri s-ar putea ca imaginea să devină foarte neclară.

5. Potriviți din nou claritatea cît se poate mai bine. Vor mai rămîne totuși părți neclare în imagine.

6. Înclinați și pivotați obiectivul pînă cînd planul de claritate optimă coincide cu planul principal al subiectului, adică pînă cînd cea mai mare parte a subiectului e cît mai clară. Această operație este foarte delicată deoarece nu sînt necesare decît devieri minime din poziția neutră a obiectivului. Efectele fiecărei reglări trebuie verificate cu multă grijă pe geamul mat. Pentru a obține claritatea maximă, obiectivul trebuie să fie repus la punct după fiecare schimbare a poziției sale.

7. Închideți diafragma pînă cînd întreaga profunzime a subiectului este cuprinsă în zona de claritate.

CONTRASTUL ÎNTRE CLAR ȘI NECLAR

Privind mai multe obiecte, vedem clar, la un moment dat, numai unul singur, celelalte apărînd mai mult sau mai puțin distinct. Ridicați mîna în fața ochilor și priviți-o: vedeți clar fiecare linie și cută din palmă și de pe degete. În același timp, simțiți fundalul din spatele mîinii, peretele camerei și mobila, însă nu le distingeți decît ca pe ceva estompat. Fără a mișca mîna, fixați claritatea privirii pe obiectele din spatele ei. Atunci acestea vor fi distincte și clare, iar mîna va apărea estompată. În sfîrșit, încercați să vedeți clar, simultan, atît mîna cît și fundalul. Nimeni nu poate să facă aceasta, fiindcă zona de claritate a ochiului omenesc este extrem de puțin adîncă. Ca urmare, de fiecare dată cînd vedem un obiect clar, iar lucrurile din jur nedistinct, știm că, de fapt, aceste lucruri se află în planuri diferite, la distanțe diferite de noi. Astfel se explică de ce contrastul dintre clar și neclar devine un simbol al profunzimii.

Dar mai există și alte aspecte. Faceți următoarea experiență: Stați în fața unei ferestre. Ridicați *ambele* mîini înaintea ochilor, una mai aproape, cealaltă cu cîțiva centimetri mai departe. Acum, reglați claritatea privirii mai întîi asupra mîinii apropiate, pe urmă asupra mîinii îndepărtate, apoi asupra priveliștii de dincolo de fereastră. Faceți aceasta de mai multe ori, astfel încît să sesizați schimbarea clarității în mușchii care o reglează. Veți observa că este nevoie de mai puțin efort pentru a schimba claritatea de la o mînă la cealaltă, decît de la mîini la priveliște. De fapt, dacă priviți sașiu și reglați claritatea pe un punct undeva între cele două mîini, puteți să vedeți clar ambele mîini. Însă, oricît ați încerca, nu veți putea să vedeți clar mîinile și priveliștea în același timp, pentru că deosebirea de distanță între aceste planuri este prea mare. Diferențele de distanță dintre obiecte se manifestă ca diferențe în gradul de claritate (sau neclaritate) în care apare un obiect, dacă claritatea ochiului este reglată asupra altuia. Cu cît un obiect apare mai șters decît altul, presupunem că cu atît este mai mare distanța care le separă.

Gîndindu-ne la cele de mai sus, s-ar putea raționa că orice fotografie în care claritatea se extinde de la prim-plan la fundal trebuie să pară nenaturală pentru că ochiul nu poate să vadă niciodată realitatea în acest mod. Într-un fel, acest raționament este adevărat. Pe de altă parte, faptul că cei mai mulți oameni nu găsesc nimic nenatural într-o redare care este clară pe toată suprafața dovedește de fapt cît de neînsemnată este naturaleța pentru aspectul natural al unei imagini. Și totuși, de cîte ori devenim foarte interesați de un anume subiect, mintea și ochii noștri se concentrează asupra acestuia, neglijînd tot restul, fie că există sau nu alte lucruri în același

plan de adîncime. Şi invers, dacă într-o fotografie numai un singur obiect este redat clar, atenţia privitorului se concentrează automat asupra acestuia, fiind singurul element distinct. În această privinţă, o fotografie care este clară numai într-o porţiune, poate, prin plasarea unei astfel de sublinieri, să producă o impresie mai durabilă decît o fotografie care este clară pe toată suprafaţa.

Cu ajutorul reglării selective a distanţei putem imita în fotografie această juxtapunere a clarităţii şi neclarităţii şi să creăm iluzii precise de adîncime. Fiecare fotograf ştie că profunzimea, extinderea zonei de claritate, este un rezultat al deschiderii diafragmei, al distanţei focale a obiectivului şi al distanţei dintre subiect şi aparat. Cu cît este mai mare deschiderea diafragmei, mai mare distanţa focală a obiectivului şi mai mică distanţa dintre obiect şi aparat, cu atît este mai îngustă zona de claritate şi invers. Prin urmare, prin alegerea deschiderii diafragmei, a distanţei focale a obiectivului şi a distanţei subiect-aparat un fotograf poate să îngusteze sau să lărgească zona de claritate din imaginile sale şi, astfel, să redea spaţiul mai mult sau mai puţin adînc, în concordanţă cu cerinţele subiectului.

Reglarea selectivă a clarităţii, adică limitarea clarităţii la o zonă de profunzime aleasă dinainte, bine definită, are în general un efect mai puternic dacă subiectul propriu-zis este plat, decît atunci cînd se extinde în adîncime. Iluziile cele mai convingătoare de profunzime se produc de obicei dacă în imagine subiectul este clar şi fundalul neclar, adică, dacă subiectul şi fundalul se află în două planuri deosebite, unul redat clar, celălalt şters, fără vreo zonă de tranziţie care să le unească. De exemplu, un grup de oameni, capul unui om, sau o sculptură, la o distanţă destul de mare de un fundal mai mult sau mai puţin plat, în care oamenii, capul sau sculptura sînt redate clar în întregime, iar fundalul complet şters, vor reda impresia de tridimensionalitate mult mai satisfăcător decît vederea oblică a unei clădiri lungi în care partea apropiată este clară şi extremitatea îndepărtată ştearsă, cu o zonă de tranziţie la mijloc.

În afară de faptul că sugerează profunzime şi spaţiu în fotografie, limitarea clarităţii în adîncime, la o anumită zonă, face de asemenea şi o separare a subiectului de fundal. Într-un astfel de caz, în afara sugestiei de profunzime, existenţa în imagine a unei porţiuni clare şi a uneia neclare contribuie la definirea redării ei şi din punct de vedere *grafic*, indicînd prin claritate suprafeţele ei importante, iar prin neclaritate pe cele mai puţin importante. Prin urmare, subiectul este mai bine definit în ceea ce priveşte contururile (care, tratate astfel, nu se confundă cu fundalul), decît în cazul în care *şi* subiectul *şi* fundalul ar fi fost redate clar; atenţia privitorului este determinată

să se îndrepte spre partea cea mai importantă a imaginii și astfel posibilitatea de « citire » a fotografiei este îmbunătățită.

Dacă subiectul se întinde mult în adîncime, este bine, desigur, ca zona de claritate în mod normal să se extindă pînă cînd cuprinde întregul subiect. Într-un astfel de caz, este preferabil ca iluzia spațială să fie comunicată prin linii convergente, prin micșorarea dimensiunilor o dată cu mărirea depărtării sau prin perspectiva aeriană (pag. 219), și nu cu ajutorul reglării selective a clarității. Zona de claritate în adîncime — profunzimea — va fi cu atît mai extinsă, cu cît va fi mai mică diafragma, mai scurtă distanța focală a obiectului și mai mare distanța subiect-aparat. Dacă aplicarea mijloacelor de mai sus nu este suficientă pentru a reda clar întreaga adîncime a subiectului, sau dacă din cauza necesității de a avea o expunere destul de scurtă nu se poate diafragma cît trebuie, uneori profunzimea poate fi mărită mai mult și cu ajutorul părții rabatabile din spatele aparatului. Totuși, această operație este posibilă numai la fotografiile în unghiuri oblice, în care subiectul se află, mai mult sau mai puțin, într-un singur plan. De exemplu, un fotograf trebuie să realizeze de sus, dintr-un unghi oblic, o fotografie, cu macheta unui nou cartier de locuințe. Partea din față a machetei este foarte apropiată de aparat, iar extremitatea opusă relativ departe. Într-un astfel de caz, pentru a obține o distribuție egală a clarității pe negativ, marginea de jos a peliculei trebuie să fie mai aproape de obiectiv decît marginea de sus. Dacă imaginea este realizată cu un aparat de luat vederi, această operație se poate face cu ușurință prin înclinarea planului negativului puțin înapoi și a obiectivului puțin înainte. Gradul exact de înclinare trebuie să fie determinat prin observarea imaginii pe geamul mat. Dacă totul se execută corect, planul principal al subiectului va fi în întregime în zona de claritate, de la porțiunea cea mai apropiată pînă la cea mai depărtată, *chiar și cu obiectivul la deschiderea maximă*. Tot ceea ce mai trebuie să facă fotograful pentru a obține o imagine cu claritate uniformă este să diafragmeze suficient pentru a aduce în zona de claritate acele porțiuni ale subiectului care ies în afara planului de claritate, cum ar fi clădirile mai înalte sau pomii de pe machetă.

CONTRASTUL DINTRE LUMINĂ ȘI ÎNTUNERIC

Atmosfera pămîntului nu este un mediu perfect transparent. Depinzînd de altfel de factori cum sînt condițiile atmosferice, amplasare și altitudine, în aer se află suspendată o cantitate în continuă

schimbare de particule de praf și de apă sub formă de vapori. Aceste impurități împiedică trecerea luminii. Efectul este cumultativ și cu cît este mai gros stratul de aer prin care trebuie să pătrundă lumina cu atît se observă mai bine. Prin urmare, aspectul obiectelor se schimbă o dată cu mărirea distanței lor față de privitor. Noi ne-am obișnuit cu acest fenomen al perspectivei aeriene pe care îl utilizăm mereu pentru a determina distanța obiectelor îndepărtate dintr-un peisaj: cu cît este mai încețoșat un lanț de munți, cu atît presupunem că este mai departe și invers. Deci, perspectiva aeriană, sub diferitele ei manifestări, devine un simbol pentru profunzime, depărtare și spațiu.

În ceea ce îl privește pe fotograf, perspectiva aeriană se manifestă sub trei forme care, deși diferite, sînt înrudite totuși. Pe măsură ce se mărește distanța dintre obiect și privitor:

Tonalitatea generală devine mai deschisă;

Contrastul descrește;

Culoarea apare cu o dominantă de albastru.

Cu cît aceste efecte ale perspectivei aeriene apar mai pronunțate într-o fotografie, cu atît va fi mai puternică impresia de profunzime și invers. Întrucît aceste efecte se pot controla într-o mare măsură, fotograful poate să facă, după voință, ca spațiul să apară în fotografiile sale mai adînc sau mai plat. Deși aceste mijloace de control se folosesc în mod normal pentru a accentua impresia de adîncime, uneori este necesar contrariul. În telefotografie, de exemplu, obiectele apropiate și prim-planul sînt adesea excluse din cadrul care conține numai obiecte relativ îndepărtate. Într-un astfel de caz, perspectiva aeriană, dacă nu este controlată, face ca fotografia să apară prea lipsită de contraste, plată. Pentru a evita acest lucru, fotograful trebuie să *micșoreze* pe cît posibil tocmai aceste efecte ale perspectivei aeriene, pe care, de obicei, încearcă să le accentueze.

Perspectiva aeriană poate să fie controlată în mai multe feluri:

1. Selecție și respingere. Fotograful trebuie să aștepte pînă cînd condițiile atmosferice sînt prielnice scopului său. Cîteodată — după cum se întîmplă de obicei în telefotografie — acest lucru înseamnă așteptarea unei zile excepțional de clare. Aceasta, de cele mai multe ori, vine după o ploaie mare care spală, literalmente, aerul. Alteori, înseamnă așteptarea negurii sau a ceții. De exemplu, fotografiile de noapte într-un oraș, ies întotdeauna cel mai bine cînd sînt făcute în nopți cu ceață mijlocie, pentru că perspectiva aeriană devine atunci un avantaj pentru fotografii care

realizează fotografii la depărtări mijlocii sau mici. În astfel de condiții, aerul însuși parcă devine luminos, clădirile din diferite planuri, redate în tonalități delicate de gri, apar distinct separate unele de altele, lămpile de pe stradă și reclamele luminoase sînt înconjurate de « nimburi » care simbolizează strălucirea luminii directe. Se poate surprinde astfel ceva din atmosfera și misterul nopții. Pe de altă parte, fotografiile realizate în nopți foarte clare apar negre ca cerneala, cu luminile ca niște vîrfuri ascuțite de ac, lipsește cu totul separarea dintre diferitele planuri, clădirile se pierd unele în altele, iar efectul general este dur și plat.

2. Filtrele și pelicula. Cu cît obiectele sînt mai îndepărtate de privitor, cu atît ele apar mai albăstrui. Această denaturare a culorii este cauzată de dispersiunea luminii. În alb-negru (dar *nu* și în fotografia color), acest fenomen poate fi controlat prin utilizarea de filtre potrivite și, în anumite cazuri, de tipuri speciale de peliculă.

Toate peliculele alb-negru sînt ușor suprasensibilizate la albastru. Ca urmare, ele redau albastrul ceva mai deschis decît apare el ochiului și, în fotografiile în care există depărtare și negură, ele măresc puțin efectul de adîncime, dincolo de cel văzut în realitate. Pentru a accentua și mai mult impresia de profunzime — pentru a reda obiectele îndepărtate chiar mai deschise și obiectele apropiate mai închise decît apar — trebuie folosit un filtru albastru. Pe de altă parte, pentru a contracara efectul de valoare al perspectivei aeriene, pentru a micșora deci efectul de profunzime, trebuie folosit un filtru galben, portocaliu sau roșu, primul producînd efectul cel mai slab, ultimul — efectul cel mai puternic. În cazuri speciale, cînd se urmărește o pătrundere cît mai adîncă în negură, ca în anumite fotografii din avion sau în telefotografie, peliculele sensibilizate la raze infraroșii folosite împreună cu filtre potrivite îi permit fotografului să elimine aproape complet efectele perspectivei aeriene și să redea obiectele îndepărtate clare și bine conturate.

Selecția celui mai potrivit mijloc pentru a controla perspectiva aeriană depinde de scopurile pe care și le propune fotograful. Dacă dorește, în primul rînd, să creeze impresia de profunzime și spațialitate, perspectiva aeriană și efectele ei trebuie accentuate în imagine. Dacă dorește să facă fotografiii documentare (de obicei peisaje sau vederea unui oraș), perspectiva aeriană trebuie să corespundă în imagine, impresiilor primite de ochi în realitate. Și, dacă trebuie să prezinte cît mai clar posibil subiecte îndepărtate (fotografiile din avion și telefotografia), perspectiva aeriană trebuie să fie micșorată pe cît posibil în imagine pentru a ameliora contrastul și claritatea subiectului îndepărtat.

3. *Iluminarea și direcția luminii.* Oricare fotograf cu experiență știe că lumina plată din față (blitzul pe aparat) distruge senzația de adîncime, pentru că această lumină fără umbre face ca totul să apară aproape uniform de deschis, or, iluziile de adîncime sînt produse tocmai prin *contrastul dintre deschis și închis.* Totuși, de îndată ce sursa de lumină se deplasează spre una din laturile subiectului, astfel încît umbra să devină vizibilă dinspre aparat, obiectele capătă în imagine volum, iar din contrastul dintre lumină și umbră — alb și negru — rezultă senzația de adîncime.

Cele mai puternice efecte de adîncime sînt produse de lumina *din spate,* simbolul cel mai atrăgător, din punct de vedere estetic, pentru a evoca într-o fotografie iluzia de profunzime. În aer liber sau în interior, dacă sursa de lumină este soarele sau o lampă de studio, lumina din spate este de neîntrecut în ceeace privește crearea profunzimii în fotografie. Din trei motive: folosirea ei procură unei imagini mijlocul cel mai eficace de a separa diferitele zone de adîncime, aruncă umbre divergente care se îndreaptă spre aparat indicînd distanța și adîncimea sub forma perspectivei, produce cel mai puternic contrast între alb și negru.

În legătură cu cele de mai sus, deși contrastul între deschis și închis produce întotdeauna senzații de profunzime, este interesant de notat efectul pe care *distribuția* zonelor deschise și închise îl are asupra imaginii. Dacă totul este mai mult sau mai puțin deschis, sau închis, imaginea nu are profunzime și pare plată (ceea ce se și urmărește uneori). Dacă zonele deschise și cele închise (umbrele) sînt distribuite aproape egal pe întreaga suprafață a imaginii — după cum este de obicei cazul cînd se folosește lumină dintr-o parte — deși obiectele par să aibă volum și tridimensionalitate, imaginea în totalitatea ei poate să nu evoce impresii speciale de adîncime. Însă, dacă zonele deschise și cele închise sînt astfel distribuite încît obiectele îndepărtate să apară deschise, iar obiectele apropiate să apară închise, rezultă impresii foarte puternice de profunzime. Totuși, dacă zonele deschise și cele închise sînt astfel distribuite încît obiectele îndepărtate să apară închise și cele apropiate deschise, ca în fotografiile luate cu un singur blitz pe aparat, rezultă o anumită impresie de profunzime, însă o astfel de impresie este cu mult inferioară aceleia produse de o imagine în care distribuția zonelor deschise și închise este inversată

SCARA ȘI UNITATEA DE MĂSURĂ

Una dintre multele probleme pe care trebuie să le rezolve un fotograf este *cum să indice dimensiunea spațiului înfățișat.* De obicei, crearea unei senzații de tridimensionalitate nu este un lucru prea

greu în sine. Însă, dacă un astfel de spațiu nu este definit și în ceea ce privește dimensiunea lui, efectul fotografiei devine adesea incomplet. Exemple tipice de astfel de imagini sînt acele fotografii de peisaje din vestul S.U.A. — de pildă, Grand Canyon — care, în ciuda frumuseții de netăgăduit, dau impresia că « mai lipsește ceva ». Acest « ceva » care lipsește este scara, etalonul de mărime.

De obicei, nimic nu indică în aceste spații vaste *dimensiunea* unui peisaj — cea mai impresionantă trăsătură — care în astfel de fotografii lipsite de etalon preia dimensiunile unei machete mici. În multe fotografii de peisaj, copacii, o casă sau alte *obiecte cu dimensiuni cunoscute* procură mijlocul prin care privitorul poate să judece dimensiunea spațiului înfățișat. Dar dacă lipsesc astfel de indicații de scară, după cum este cazul nu numai în anumite peisaje marine dar și în majoritatea planurilor apropiate, apare senzația de confuzie și rezultatul este că subiectele care în realitate sînt enorme apar în fotografie prea mici, iar subiectele care în realitate sînt mici apar prea mari.

Dimensiunea este o trăsătură care, din motive evidente, poate fi rar înfățișată *direct* într-o fotografie; de fapt numai cînd redarea este în mărime naturală (scara 1:1). În fotografiile cu oameni, clădiri, trenuri și animale, dimensiunea obiectului este automat indicată *indirect*, deoarece oricine cunoaște dimensiunile lor. Dar în fotografiile în care dimensiunea subiectului nu este indicată nici direct fiindcă redarea *nu* este în mărime naturală, nici indirect, fiindcă nu se dă nici un etalon în imagine care să indice *cît de mare* sau *cît de mic* e subiectul, redarea spațiului e incompletă și fotografia, de obicei, este dezamăgitoare.

Concepțiile despre *mare* și *mic* sînt, desigur, relative. Dacă stăm pe marginea marelui Canyon și privim în prăpastia adîncă, ea ni se pare copleșitor de mare în comparație cu propria noastră dimensiune. Însă Canyonul văzut dintr-un avion care zboară la 3.000 de metri, în comparație cu întinderea enormă a peisajului din jur, nu pare nimic mai mult decît o crăpătură în pămînt. Și invers, un scarabeu este pentru noi o ființă foarte mică, dar în comparație cu păduchii pe care îi are, de obicei, este un adevărat monstru. Orice poate să pară mic sau mare, pînă cînd este minimalizat de ceva mult mai mare, sau făcut să apară enorm în contrast cu ceva mult mai mic. Prin urmare, a face ca ceva să *apară* mare sau mic, în fotografie este de fapt *o problemă de scară.*

Există o mare varietate de obiecte cu dimensiuni bine cunoscute care să dea scara unei fotografii. În capul listei se află corpul omenesc. Pentru planuri apropiate, de obicei, mîna se poate folosi cel mai bine. Pentru planurile cele mai apropiate, vîrfurile a două

degete care țin obiectul minuscul constituie o scară mai interesantă decît tradiționala cutie de chibrituri sau metoda mai științifică a folosirii unei rigle gradate. Cînd corpul omenesc sau o parte a lui nu se potrivește scopului, folosim obiecte cu dimensiuni care ne sînt familiare — automobile, stîlpi de telegraf, ferestre, arbori, animale și vapoare (în peisajele marine) — potrivite să dea un etalon fotografiilor.

Exercitînd un control asupra dimensiunii fie reale, fie aparente a indicatorului său de scară, un fotograf poate să controleze scara și, prin urmare, impresia spațială în fotografiile lui.

Cînd vrea ca ceva să apară mare, etalonul lui trebuie să apară mic și invers. De exemplu, pentru a sugera senzația de spațiu nesfîrșit într-o fotografie de peisaj, la o distanță suficient de mare de aparat trebuie să se găsească oameni (sau obiecte de dimensiuni cunoscute), care par astfel mici. S-ar putea ca uneori să fie imposibil controlul asupra distanței dintre etalon și aparat. În imaginile industriale s-ar putea să fie necesară indicarea dimensiunii unei mașini, ceea ce se obține prin includerea în fotografie a unui muncitor. Astfel fotografia are un etalon. Totuși, dacă muncitorul trebuie să fie plasat foarte aproape de mașină, variațiile de distanță dintre etalon (muncitorul) și aparat s-ar putea să nu fie posibile. Într-un astfel de caz, *folosirea unui etalon mai mic* — un muncitor cu o înălțime mai mică decît media — îi va permite totuși fotografului să exercite un oarecare control asupra scării fotografiei, făcînd ca subiectul să apară, în contrast, mai mare și mai impresionanat. Cîteodată se urmărește contrariul: un subiect să apară mai mic decît este în relitate. Într-un plan apropiat, de exemplu, în loc să alegeți ca etalon mîna mică a unei fete, utilizați mîna unui bărbat care, în contrast cu dimensiunea ei, va face ca un obiect mic din fotografie să apară chiar și mai mic decît este de fapt.

În timp ce fotografiile de peisaj fără etalon sînt întotdeauna dezamăgitoare, *planurile apropiate* fără etalon sînt, de obicei, cele mai interesante fotografii. Subiectele mici din natură — insecte, flori — sînt deosebit de potrivite redării fără etalon și, dacă sînt suficient mărite (de mai multe ori mărimea naturală), ele întrec orice prin straniul frumusețiistructurale, prin desenul ornamental, și, pur și simplu, prin fantezia formei.

FOTOGRAFII COMBINATE

Una din cele mai paradoxale dintre toate problemele fascinante ale artei fotografice este faptul că majoritatea fotografilor prezintă simultan prea mult și prea puțin. Prea mult, fiindcă obiectivul înre-

gistrează totul în cîmpul lui, atît ceea ce este important cît și ceea ce nu este. Prea puțin, fiindcă o fotografie nu arată decît *un* aspect al subiectului, limitînd caracterizarea la un singur punct de vedere. A găsi mijloace pentru îngrădirea primului dezavantaj și ameliorarea celui de-al doilea, constituie cea mai interesantă și importantă preocupare a fotografilor creatori și unul dintre motivele pentru care ei fac experimente cu concepții noi de expresie vizuală.

Faptul că fotografiile obișnuite nu înregistrează decît un aspect limitat al unui subiect este atît de evident, încît cei mai mulți îl acceptă ca pe ceva imposibil de schimbat. Totuși, în realitate, noi vedem oamenii și lucrurile din unghiuri diferite pentru că îi vedem în mișcare și schimbare. Concepțiile noastre despre oameni și lucruri se bazează pe mai mult decît o singură privire. Pictori moderni ca Picasso și Braque și-au dat de mult seama de acest lucru și de nevoia unei tratări plastice mai pătrunzătoare și, adesea, și-au înfățișat subiectele în tablouri combinate.

O metodă oarecum similară de abordare poate fi folosită și în fotografie. Deși o astfel de abordare a fost disprețuită ca artificioasă, pretențioasă și lipsită de sens, cred că cele trei ilustrații de la pag. 263, 282 și 283 vor fi suficiente ca să dovedească că fotografiile care prezintă *mai mult* decît un singur punct de vedere pot, în anumite împrejurări, să dea *o impresie mai completă* asupra subiectului, decît ar da o fotografie care îl prezintă numai dintr-un singur unghi.

Erwin Blumenfeld, fotografiindu-și subiectul lîngă o oglindă, prezintă într-o singură fotografie, într-o formă încîntătoare și naturală, atît profilul cît și întreaga față a unei fete pe care o caracterizează astfel mai bine decît ar fi fost posibil într-un portret convențional.

Angus McBean, în autoportretul său, realizează un efect oarecum similar prin mijloace deosebite. El a făcut patru expuneri diferite pe aceeași bucată de film, fiecare completînd cu dibăcie pe celelalte, astfel încît rezultatul este o vedere triplă a aceleiași fețe-profil, realizată atît de convingător, încît dacă l-am întîlni vreodată pe stradă, îl vom recunoaște probabil pe acest om, indiferent din ce unghi l-am zări prima oară.

Rolf Tietgens combină prin copiere dublă un portret în pozitiv cu o pereche de mîini în negativ și produce un izbitor efect de tridimensionalitate și realism. Datorită redării lor semitransparente, mîinile par că se mișcă de fapt înainte și înapoi, fardînd un obraz frumos. Redînd mîinile sub forma neagră a negativului, Tietgens simbolizează apropierea și introduce un element de tonalitate închisă care, în contrast cu albul portretului, creează impresia surprinzătoare de adîncime.

O modalitate deosebită de abordare a problemei prezentării *mai mult* decît a unui singur efect într-o imagine, este aceea de a folosi obiectivele super-grandangulare extreme cu corecție sferică, încă foarte rare. Desigur, un astfel de obiectiv este cu totul nepotrivit pentru a face portret sau fotografii obișnuite, însă este un instrument foarte potrivit pentru a simboliza spațial întregul interior al unei camere sau o vedere generală. Fotografia reprodusă la pag. 101 a fost luată cu un astfel de obiectiv care cuprinde un unghi mai mare de 180°. Din cauza corecței lui sferice (în concordanță cu o perspectivă corectă din punct de vedere geometric, vezi pag. 204), acest obiectiv redă liniile drepte sub formă de curbe, în afară de acelea care radiază dintr-un punct de-a lungul prelungirii axului optic. Acest obiectiv creează, desigur, o formă surprinzătoare de redare cu care ochiul trebuie să se obișnuiască.

Pentru a « citi » corect astfel de imagini și pentru a obține maximum de la ele, trebuie să vă gîndiți că în aceste imagini se vede, dintr-o singură privire, ceea ce în realitate ar necesita întoarcerea capului dintr-o parte în alta. Prin urmare, pentru a înțelege astfel de fotografii, trebuie să cercetăm pe rînd cîte o porțiune, întorcînd capul corespunzător fiecărei porțiuni în parte. Pentru a simplifica lucrurile, am marcat cu negru mai multe asemenea porțiuni. Fiecare din aceste dreptunghiuri reprezintă, aproximativ, suprafața care ar fi fost cuprinsă de un obiectiv cu distanță focală normală.

Trebuie să recunosc că prima dată cînd am lucrat cu acest obiectiv neobișnuit și am privit primele rezultate, am fost oarecum descumpănit. Însă, după ce am găsit modalitatea corectă de a privi astfel de imagini, uitîndu-mă pe rînd la cîte o porțiune, m-am obișnuit ușor cu acest tip curios de perspectivă. De fapt, după ce te obișnuiești cu el, acest tip de imagine nu este mai greu de înțeles — și nu este mai nenatural — decît o redare în *alb-negru* a unui subiect *colorat*. Chiar faptul că linii drepte apar sub formă de curbe nu pare nenatural, dacă se înțelege rațiunea acestei curbări. Deși am explicat mai înainte principiile perspectivei sferice, în scopul unei clarificări complete, aș vrea să repet acea parte care se aplică fotografiei super-grandangulare pe care o discut aici și care a fost reprodusă la pag. *101*.

Închipuiți-vă o fotografie obișnuită, realizată cu un aparat îndreptat în jos, de la același geam de la care a fost făcută fotografia de la pag. *101*. O astfel de fotografie ar corespunde, aproximativ, micului dreptunghi indicat în partea de jos a vederii super-grandangulare. Totuși, marginile străzii n-ar fi curbate, ci drepte și paralele, după cum apar și ochiului. Apoi, dacă această fotografie ar fi repetată cu un obiectiv grandangular obișnuit, cu corecție

rectilinie, imaginea ar corespunde, aproximativ, dreptunghiului mai mare suprapus pe imaginea de la pag. *101*. Marginile străzii ar mai fi încă paralele.

Acum, închipuiți-vă o a treia imagine, realizată cu un obiectiv super-grandangular, cuprinzînd un unghi de vedere enorm, ca cel al obiectivului utilizat pentru a face fotografia de la pag. *101* și care are mai mult de 180°. Puteți fi siguri că marginile străzii care se extind de la un orizont la altul vor apărea tot paralele? Nu veți găsi oare că o astfel de redare este nenaturală, chiar imposibilă, deoarece liniile paralele care în mod evident se îndepărtează de privitor spre stînga și spre dreapta, n-ar trebui să fie convergente spre punctul de fugă? Cred că veți admite două asemenea puncte de fugă, cîte unul la fiecare capăt de stradă. Bine . . . Dacă presupunem două asemenea puncte de fugă și sîntem de acord că ele sînt necesare pentru a face ca o perspectivă să apară naturală, ce s-ar întîmpla cu centrul imaginii? Dacă marginile străzii converg către cele două puncte de fugă, *însă ar fi redate sub forma unor linii drepte*, atunci ar exista, desigur, un unghi în centrul imaginii, acolo unde s-ar întîlni liniile din dreapta și din stînga, un unghi care, evident, nu există în realitate.

Singura modalitate de a explica absența unui astfel de unghi constă în a presupune că marginile străzii sînt curbate. Acesta este adevărul. *Aceasta* este cauza pentru care linii drepte trebuie să apară curbe în oricare fotografie cu super-grandangular. Cauza pentru care liniile drepte nu apar curbe în fotografiile realizate cu obiective normale este că unghiul de vedere pe care îl cuprind aceste obiective este, relativ, atît de mic, încît o astfel de curbură abia s-ar putea distinge. Și fiindcă ochii noștri, controlați de gîndire, ne fac să vedem liniile drepte ca drepte, constructorii de obiective au corectat obiectivele pentru perspectiva rectilinie care redau liniile drepte ca drepte, deși, de fapt, o astfel de rectilinearitate nu este decît o iluzie optică.

Fără îndoială, va mai trece timp pînă cînd se va generaliza înțelegerea unor astfel de mijloace cu totul noi de redare a spațiului, ca expunerile multiple, copierea dublă și perspectiva sferică, și va dura și mai mult pînă cînd vor fi introduse în practica obișnuită. De cele mai multe ori, însă, ideile noi au fost ridiculizate, tot așa cum multe invenții au fost considerate fantastice, printre care avionul, submarinul și chiar aparatul de fotografiat. Așa cum teama de ridicol nu i-a oprit pe inventatori, nu-i va împiedica nici pe fotografii creatori și, atîta timp cît unii dintre cititorii mei vor folosi urmărindu-mi ideile expuse aci, cartea de față nu va mai fi fost scrisă în zadar.

Fiecare formă de artă își are mijlocul specific de expresie. Al fotografului este lumina. Fără ea, el este ca un sculptor fără lut, sau ca un pictor fără culori. Din nefericire, cei mai mulți fotografi nu știu să prețuiască posibilitățile luminii și nu-i interesează decît unul din multiplele ei aspecte: ca intensitatea ei să fie suficient de mare pentru a le îngădui expuneri cît mai scurte. Ei uită adesea că lumina se manifestă sub diferite forme dintre care pot alege pe cea mai potrivită pentru anumite scopuri; că aceste forme pot fi controlate; că pot fi folosite pentru a exprima cu precizie în fotografie trăsături specifice ale subiectului, concepții și stări sufletești. Înainte ca un fotograf să poată utiliza din plin posibilitățile uriașe ale luminii, el trebuie să-i analizeze proprietățile multiple și să se familiarizeze cu diferitele ei funcții și utilizări.

PROPRIETĂȚILE LUMINII

În ceea ce-l privește pe fotograf, lumina are trei proprietăți principale: intensitate, calitate și culoare.

I n t e n s i t a t e a . Intensitatea este unitatea de măsură a puterii luminii, care poate varia de la strălucitor la întunecos. Acest lucru se aplică oricărei surse de lumină. De exemplu, într-o zi fără nori, lumina este foarte puternică la prînz, mai puțin puternică într-o zi cețoasă sau cu nori, dimineața devreme și către seară. Este slabă la crepuscul și absentă (întuneric) noaptea. Intensitatea luminii artificiale, desigur, variază după wattajul lămpilor respective.

Lumina puternică este crudă, dură, foarte prozaică. Lumina slabă este vagă, odihnitoare, creează atmosferă. Astfel de deosebiri în intensitatea iluminării în fotografie se manifestă: în ceea ce privește luminozitatea sau întunecimea aparentă a subiectului., în ceea ce privește scala sa de constraste și, în fotografiile color, în ceea ce privește redarea sa în culori. La o iluminare cu intensitate mare, subiectele apar mai deschise, mai strălucitoare, mai contraste, iar culoarea lor apare mai bine saturată decît la o iluminare cu o intensitate mai slabă. Dacă fotograful este destul de sensibil pentru a sesiza și a aprecia astfel de deosebiri în felul în care apare subiectul se poate folosi lumină de intensitate corespunzătoare pentru a caracteriza mai bine anumite subiecte.

Este important ca astfel de lumini caracteristice să fie reliefate în copie. Unii fotografi, considerînd că lumina foarte puternică face ca subiectele să apară prea crude, cu lumini apicale prea stridente și umbre negre, înmoaie în mod artificial astfel de contraste și obțin copii care sînt relativ fără contraste — complet lipsite de trăsăturile care au fost tipice anume pentru acea iluminare. Dimpotrivă, ei consideră că iluminarea mai scăzută este prea închisă și prea moale și măresc artificial luminozitatea și contrastul în copie — din nou cu rezultatul că imaginea nu prezintă nimic din ceea ce făcuse ca subiectul înfățișat să pară neobișnuit. Această abordare duce desigur la realizarea unor fotografii care, indiferent de subiect și de condițiile în care au fost făcute, arată aproape la fel.

De fapt, este mai probabil că abordarea contrară duce la fotografii interesante. De exemplu, una dintre cele mai spectaculoase operații este eliminarea unei șarje de oțel la o uzină siderurgică. Lumina emanată de oțelul alb, incandescent, este de o luminozitate care nu poate fi suportată și strălucirea este atît de intensă, încît ochiul nu vede nimic altceva decît alb și negru. După părerea mea, a înmuia această iluminare cu lumini secundare puternice, cum se face adesea, înseamnă a distruge dramatismul și dinamismul acestui spectacol, reducînd șuvoiul de oțel topit la o neînsemnată panglică albă, în loc să fie prezentat, cum este în realitate, ca o cascadă incandescentă. Dacă un fotograf sensibil are în față un astfel de subiect, el uită că umbrele și luminile fără detalii sînt indezirabile și se gîndește numai cum să-și comunice impresiile despre căldura intensă și strălucirea oțelului topit. *Accentuînd* caracteristicile iluminării, mărind contrastul de alb și negru pur și lucrînd cu siluete și « nimburi », el încearcă să surprindă în imagini latura dramatică a celor ce simte.

În mod similar, dacă întunecimea este tipică, ea trebuie să fie *accentuată* și nu corectată. Cum s-a arătat mai înainte, nu este numai posibil, dar de fapt este foarte ușor ca să se facă fotografii de crepuscul sau de noapte în care să existe tot atît de multe detalii ca și în fotografiile de zi. Totuși, în aceeași imagine nu se poate obține și detaliu și atmosfera întunericului. Fotograful trebuie să se decidă asupra uneia dintre cele două. Dacă se hotărăște pentru atmosfera de crepuscul sau de noapte, el trebuie să le sugereze prin caracterul sumbru, întunecos, contrast redus și mase de gri închis în care s-a pierdut orice detaliu.

Calitatea. Indiferent de intensitatea sa, lumina poate să fie sau *directă — iradiată* dintr-o masă incandescentă, sau *difuză — reflectată* de pe o suprafață iluminată sau difuzată de un difuzor plasat în fața unei lămpi incandescente. Exemple de lumină directă: lumina zilei, cînd soarele nu este ascuns de nori sau ceață și lumina artificială emisă de spoturi, lămpi supravoltate sau lumina de blitz care lovește direct subiectul. Exemple de lumină difuză: lumina zilei pe timp noros sau cețos și lumina artificială care este reflectată asupra subiectului de pe pereți, tavan sau alte suprafețe de reflecție, sau lumina care a fost difuzată printr-un difuzor eficace plasat în fața unei lămpi fotografice.

Lumina iradiată direct este crudă, contrastă și aruncă umbre puternice, bine conturate. Lumina reflectată difuză este moale, lipsită de contraste și produce umbre vag conturate, de un gri spălăcit — adesea nu produce nici un fel de umbre. Între aceste extreme există desigur, un număr nelimitat de trepte. De exemplu, lumina directă emisă de un spot este mai contrastă și aruncă o umbră mai bine conturată decît lumina directă emisă de un bec supravoltat. De asemenea, lumina reflectată de pe un tavan este mai moale și mai egal difuzată decît lumina difuză emisă de o lampă fotografică prevăzută cu un difuzor.

Pentru a vă familiariza cu deosebirile fundamentale dintre lumina directă și lumina difuză, vă sugerez următoarea experiență. Din același punct de stație, faceți două portrete ale aceleiași persoane, în aceeași poziție. Iluminați prima cu lumină directă de la un spot, a doua cu lumină reflectată de pe tavan. Comparați cele două rezultate și observați cît de contrast este primul portret și cît de închise și clar conturate sînt umbrele, în timp ce al doilea este mai moale și de fapt lipsit de umbre, avînd o rontunjime și o modulație care nu există la primul. Aceasta este deosebirea cea mai semnificativă între cele două tipuri de lumină. *Lumina directă aruncă umbre care variază după schimbările poziției sursei de iluminare față de subiect, sau schimbările poziției fotografului față de*

sursa de iluminare — umbre care ca forme și ca suprafețe de întuneric pot fie să accentueze, *fie să ascundă* caracteristica subiectului. *Lumina reflectată scoate în evidență forma subiectului și o modelează într-un mod subtil și natural, mai mult sau mai puțin independent de pozițiile relative ale subiectului și ale luminii.* Ca urmare, lumina directă este mai greu de folosit cu succes decît lumina difuză, deoarece consecințele utilizării ei incorecte sînt mai grave. Totuși, dacă este folosită corect, ea îi permite fotografului să obțină imagini al căror puternic efect grafic, bazat pe contraste și forme de alb-negru, poate să întrecă cu mult efectele mai puțin spectaculoase ale luminii difuze.

C u l o a r e a. Această proprietate a luminii nu-l interesează pe fotograful care lucrează în alb-negru. Cel care lucrează însă color, preocupat de redarea culorilor care apar naturale în diapozitive, trebuie să fie sigur că culoarea iluminării (temperatura de culoare) corespunde aceleia la care este balansat filmul. De exemplu, culoarea de dimineață devreme sau de după-amiază tîrziu *nu* corespunde aceleia pentru care filmul de lumină de zi este balansat și fotografiile în culori realizate pe aceste filme, într-o astfel de lumină, apar mai gălbui sau mai roșietice decît era în realitate scena respectivă. În mod similar, culoarea luminii de zi în umbre este de obicei mai mult sau mai puțin albăstruie, din care cauză fotografiile color realizate în astfel de condiții apar prea albastre.

FUNCȚIILE LUMINII

În ceea ce privește pe fotograf, lumina îndeplinește trei funcții care pot fi cel mai bine ilustrate printr-un exemplu:

Să presupunem că un fotograf trebuie să realizeze imaginea unui interior de fabrică. Un astfel de loc este, desigur, un spațiu tridimensional care conține obiecte, mașini și oameni. Urmează, deci, că trebuie să existe o preocupare deosebită pentru simbolizarea tridimensionalității. Dacă s-ar folosi lumina frontală, totul ar apărea plat și nu s-ar produce senzația de adîncime. Dar, prin iluminarea obiectelor dintr-o parte, prin separarea diferitelor zone de adîncime, cu lumină de contre-jour, prin utilizarea unor forme negre puternice în planul apropiat și menținîndu-se depărtarea la o tonalitate deschisă, printr-o folosire corespunzătoare a umbrelor — prin toate acestea, fotograful poate să creeze iluzia necesară de spațialitate.

Prima funcție a luminii este de a da senzații de volum și de spațiu.

Totuși, numai cele de mai sus nu sînt suficiente. Acest interior de fabrică, să presupunem, are o anumită atmosferă care rezultă din aerul încărcat de fum și praf, din cauza căruia obiectele îndepărtate apar mai deschise și mai puțin contraste decît cele apropiate. În plus, interiorul este luminat de multe lămpi suspendate de plafon, fiecare iluminînd o suprafață relativ mică. Efectul general se aseamănă, într-un fel, cu un cer de noapte punctat cu stele luminoase. Dacă fotograful ar inunda în mod egal întregul interior cu cantități mari de lumină necontrolată, va obține probabil o fotografie foarte clară, capabilă poate să creeze o senzație de adîncime și de spațialitate. Dar, făcînd aceasta, s-ar distruge total atmosfera specifică de la fața locului. Deoarece această atmosferă este o latură foarte importantă a acestui interior, o astfel de imagine nu ar da impresia adevărată, ar fi o falsificare a realității. Pentru a evita acest lucru, iluminarea trebuie aranjată astfel ca să păstreze atmosfera de la fața locului.

A doua funcție a luminii este să creeze o anumită stare sufletească și să dea senzația unei anumite atmosfere.

Pe lîngă faptul că fotografia este o reprezentare adevărată a realității, ea trebuie să și placă din punct de vedere estetic. Trebuie să fie bine compusă, să constituie o unitate independentă în care porțiunile deschise să se echilibreze în proporții de efect cu cele închise. Formele albe, luminoase, care ating o margine a imaginii ar putea să dezechilibreze compoziția și să distragă atenția din centrul de interes, care, în mod normal, se află mai înspre mijlocul fotografiei. Pentru a evita astfel de efecte indezirabile fotograful trebuie să-și aranjeze lumina astfel, ca formele deschise și cele întunecoase de pe suprafața imaginii să formeze un desen plăcut.

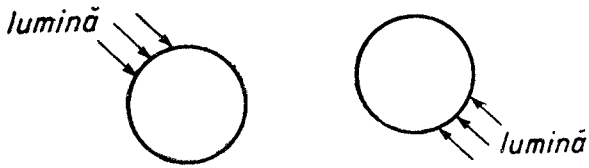
A treia funcție a luminii este să creeze forme atrăgătoare de alb și negru.

Lumina, creatoare de volum și spațiu. În calitatea noastră de fotografi, sîntem mereu puși în fața problemei de a alege cea mai bună modalitate de a simboliza tridimensionalitatea în imagini bidimensionale. Cred că rezolvarea acestei probleme se poate ușura dacă facem distincție între două manifestări deosebite ale tridimensionalității: spațiul gol, sau negativ și spațiul ocupat, sau pozitiv (volum). În exemplul nostru de mai sus, trebuie să fie redat atît spațiul gol (încăperea însăși), cît și spațiul ocupat (mașinile). La prima vedere, s-ar părea că unul nu poate fi redat fără celălalt. Totuși, într-o oarecare măsură, se poate face acest lucru. De exemplu, dacă un fotograf ar fi realizat fotografia interiorului de fabrică la lumina unui blitz puternic montat pe aparat, el ar fi simbolizat doar spațiul gol, deși adîncimea ar fi fost simbolizată prin întunecimea crescîndă înspre depărtare (efectul blitzului slăbește o dată cu mărirea distanței). Spațiul ocupat (mașinile) ar fi fost luminat drept în față, deci ar fi apărut fără umbre și plat. Pe de altă parte, dacă fotograful ar fi luminat dintr-o parte mașinile, utilizînd reflectoare separate înșirate în adîncime, de-a lungul laturilor sălii, acestea ar fi apărut tridimensionale. Dar, pentru că obiectele apropiate și cele îndepărtate ar fi fost tratate în același fel în ceea ce privește lumina, cu o astfel de iluminare nu s-ar fi obținut efectul de adîncime, iar spațiul gol ar fi apărut plat.

Lumina care întîlnește o formă tridimensională complexă iluminează suprafețele în relief și lasă depresiunile umplute cu umbrele aruncate de părțile în relief. Prin urmare, se poate spune că lumina simbolizează părțile în relief sau forma pozitivă, iar umbra, depresiunile sau forma negativă. Laolaltă, contrastul de formă pozitivă și negativă — lumină și umbră, alb și negru — creează iluzia formei tridimensionale. De regulă, deși există multe excepții, dacă un fotograf dorește să accentueze trăsături agresive sau pozitive trebuie să lucreze mai ales cu părți luminoase; dacă trebuie să simbolizeze trăsături pasive sau negative, va reuși cel mai bine dacă va lucra cu părți întunecoase și umbre.

Totuși, trebuie avute mereu în vedere următoarele: în natură, lumina vine întotdeauna de sus și umbrele apar dedesubtul obiectului iluminat. Inversarea acestor date prin iluminare artificială — cu lumină de jos și cu umbre care apar deasupra obiectului — produce în mod invariabil efecte foarte artificiale care uneori pot duce la o inversare completă a valorilor formelor. Astfel, forma pozitivă va apărea negativă și forma negativă, pozitivă. Pentru a verifica acest fenomen, faceți două fotografii cu un basorelief, de exemplu o medalie sau o monedă, utilizînd o lumină razantă pentru a scoate în evidență desenul. Pentru prima fotografie, iluminați subiectul

din colțul din stînga-sus. Faceți a doua fotografie cu lumina venind de jos-dreapta. Comparați cele două rezultate.

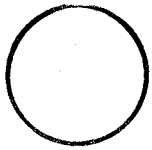


Veți constata că prima pare naturală, pe cînd cea de a doua pare inversată: formele care în original erau reliefuri vor apărea acum ca depresiuni, iar depresiunile din original vor părea că ies în evidență ca reliefuri.

Textura. Redarea texturii de suprafață în fotografii se bazează pe contrastul dintre reliefuri iluminate și depresiuni umbrite. De fapt, textura nu este nimic altceva decît totalitatea unor forme mărunte: fibrele lemnului, granulația pietrei, porii pielii, firele țesăturilor, puful unei cuverturi etc. Pentru a scoate în evidență textura, trebuie iluminate părțile în relief și menținute în umbră depresiunile. Pentru că de obicei aceste părți în relief sînt foarte mici, umbrele pe care le aruncă sînt foarte scurte. Dacă nu sînt prelungite de o lumină razantă, ele vor fi prea scurte ca să producă un efect de întunecime. Cu cît direcția iluminării devine paralelă cu suprafața texturii care trebuie să fie reliefată, cu atît va fi mai bună redarea texturii respective. Pentru a obține cele mai bune rezultate, iluminarea trebuie să fie cît mai directă, pentru că altfel contrastul dintre alb și negru, dintre reliefurile iluminate și depresiunile umbrite s-ar putea să nu fie suficient de puternice pentru o redare grafică corespunzătoare. Deoarece unitățile care constituie textura sînt de obicei foarte mici, aceasta nu poate fi evidențiată în mod satisfăcător, decît în cazul în care fotografia este absolut clară.

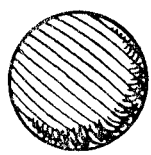
O bună redare a texturii depinde de lumina razantă directă, contrast mare și claritate.

Volumul. Orice desenator știe că umbra adaugă adîncime desenului său, că, de asemenea, contrastul dintre deschis și închis înzestrează o formă cu volum.

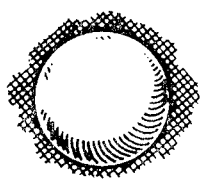


Acest cerc reprezintă o suprafață rotundă plată, un disc sau o sferă cum ar apărea într-o iluminare frontală, uniformă, plată. Acum, umbriți porțiunea din dreapta-jos a cercului:

Impresia lipsei de relief dispare de îndată, cercul capătă volum și este transformat în reprezentarea unei sfere. (Dacă aceasta ar fi fost o sferă adevărată, fotografiind-o am fi obținut un efect similar dacă deplasam lumina într-o parte). Totuși, deși s-a creat iluzia de volum, sfera pare să fie lipită de fundal. Nu există nici o separație, aer, între sferă și fundal, pentru că tonalitatea porțiunii din stînga-sus a sferei și cea a fundalului sînt egale. Pentru a modifica acest lucru, umbrim sfera, ca mai jos:



Sau umbrim fundalul:



În fiecare dintre cele două cazuri de mai sus *adăugăm o a treia tonalitate*. Acum, sfera nu se mai confundă cu fundalul; s-a realizat separarea și senzația de tridimensionalitate este prezentă. În fotografie putem obține un efect similar, reducînd în mod proporțional fie iluminarea sferei, fie pe cea a fundalului. Și, în plus, am putea

obține aceste efecte dacă *și* fundalul *și* sfera ar fi albe, negre, sau de orice culoare, efectul depinzînd numai de lumină.

> *În principiu, secretul pentru realizarea iluziei de volum prin utilizarea luminii este acesta: umbriți subiectul așa cum un desenator adaugă umbre desenului pentru a-i da volum; separați-l apoi de fundal cu ajutorul luminii, făcînd ca unul să apară mai deschis decît celălalt.*

Cu toate că principiul este întotdeauna același, s-ar putea să varieze amănuntele practice ale punerii lui în aplicare. De exemplu, cînd se fotografiază un om profilat pe cer, este evident că fotograful nu poate modifica cu ajutorul luminii tonalitatea acestui fundal. Totuși, el o poate modifica în schimb cu ajutorul filtrelor. Pentru ca cerul albastru să apară mai închis, poate folosi un filtru galben, portocaliu sau roșu, fiecare, în ordinea dată, făcîndu-l mai închis decît cel dinainte. Invers, pentru a face ca cerul să apară mai deschis, poate să utilizeze filtre albastre de diferite densități pentru diferite grade de deschidere a tonalității cerului. În interior, pentru a separa un obiect de fundalul său, se poate utiliza o lumină de efect care să lumineze conturul subiectului, făcîndu-l să apară luminos pe întunecimea fundalului. O variantă a acestei metode este tehnica de iluminare a contururilor a lui Gjon Mili, care prezintă un subiect întunecos pe un fundal întunecos, separația fiind realizată prin iluminarea foarte puternică a tuturor contururilor subiectului cu lumini dure, bine marcate, venind din ambele părți. În aer liber, se poate obține cîteodată un efect oarecum similar cu ajutorul unui contrejour dur, sursa de lumină fiind ascunsă chiar de subiect care va apărea astfel ca o siluetă, contururile avînd un tiv alb.

Lumina, creatoare de atmosferă și stări sufletești. Ori de cîte ori trebuie indicate într-o fotografie trăsături abstracte, atmosfera transmisă de subiect este adesea mai importantă decît însuși subiectul. De fapt, chiar o anumită atmosferă sau stare sufletească ne determină adesea să fotografiem un subiect care, dacă ar fi apărut într-o altă atmosferă, nu ne-ar fi iscat interesul. O astfel de atmosferă și stare sufletească depinde în mare măsură de lumină.

De exemplu, atmosfera unui interior de biserică este redată mai ales de caracterul iluminării. Ne simțim altfel într-o biserică văruită din Noua Anglie, cu lumina strălucitoare pătrunzînd prin ferestrele

mari, decît într-o catedrală, unde iluminarea este slabă, misterioasă, iar lumina de afară este filtrată prin vitralii de culori închise.

Putem reda atmosfera specifică celor două interioare, numai dacă păstrăm intacte trăsăturile caracteristice ale iluminării. Acei fotografi care încearcă să amelioreze lumina din interiorul catedralei, vrînd să arate fiecare amănunt, folosesc lumină auxiliară pentru a îndulci umbrele. Echilibrînd iluminarea pentru a obține negative cu detalii pe întreaga suprafață, ei distrug însăși atmosfera care i-a determinat în primul rînd să facă fotografia.

Pare de necrezut, dar mulți fotografi sînt atît de preocupați de subiectul în sine, încît nici nu observă alți factori, oricît de importanți ar fi. În zelul lor de a atinge ceea ce reprezintă pentru ei culmea realizărilor fotografice — negativul perfect din punct de vedere tehnic — mulți fotografi utilizează lumina auxiliară fără nici un discernămînt. O întîmplare pe care mi-a relatat-o un director de la firma General Electric din Schenectady ilustrează cel mai bine cît de departe poate merge acest nefericit obicei. Pentru a lansa un nou tip de televizoare, General Electric a invitat presa. În timpul prezentării trebuia să se realizeze fotografii cu imagini de pe ecran pentru a ilustra înalta fidelitate a noilor lămpi. Erau de față mai mulți fotografi de presă și, oricît ar părea de necrezut, trecînd unul după altul prin fața televizorului, s-au lăsat pe un genunchi, au armat obturatorul și au fotografiat imaginea de pe ecranul televizorului *cu blitz*-ul. Cei de la General Electric au fost profund mirați dar s-au decis să nu comenteze. După aproximativ o oră, fotografii, unul după altul, s-au întors « cu coada între picioare » și au cerut să li se permită să repete fotografia. De astă dată fără blitz.

Sînt foarte conștient de faptul că uneori nu se poate evita utilizarea blitz-ului sau a luminii stroboscopice. Dar, aproape în orice împrejurare, un fotograf cu sensibilitate și inteligență va fi în stare să utilizeze luminile auxiliare astfel ca să nu influențeze de loc, sau foarte puțin, caracterul iluminării reale. La întruniri sau la spectacole, de exemplu, se pot realiza fotografii excelente cu lumină de blitz reflectată de tavan — cu reflectoare îndreptate în sus, pentru a ilumina subiectul în mod egal cu lumină indirectă, reflectată. Astfel de imagini nu au nimic din duritatea nefirească, atît de caracteristică fotografiilor luate cu blitz direct. Totodată, lumina de blitz reflectată îi dă fotografului o mare libertate de acțiune.

Din ce în ce mai mult, atît fotografii, cît și redactorii revistelor ilustrate își dau seama de influența uriașă pe care caracterul iluminării o exercită asupra stării sufletești și a senzațiilor pe care le pot comunica fotografiile. Din această cauză, un număr din ce în ce mai mare de fotografii, care înainte ar fi fost realizate cu blitz-ul, se fac astăzi

la lumina existentă. Un mare stimulent în această direcție l-a constituit introducerea filmului Kodak Tri-X pan. La lumina becurilor incandescente, sensibilitatea lui este dată de 160 ASA însă, în general, este folosit la 200 ASA; a dat expuneri bune la 650 ASA și, în cazuri excepționale, la 2.000 ASA. Personal, prefer un instantaneu surprins pe viu la lumina existentă, cu granulație și puțin neclar, *care păstrează atmosfera subiectului*, decît imaginea cea mai clară, cu cele mai multe detalii, în care atmosfera este falsificată sau distrusă de iluminarea auxiliară. De fapt, cînd intensitatea luminii este prea scăzută pentru a permite realizarea unor fotografii bine expuse și bine diafragmate, la viteze suficient de scurte pentru a preveni estomparea, ochiul percepe același fel de imagine, puțin vagă, ca și cea care se obține cu un aparat de format mic cu obiectivul la deschidere maximă, și *nu* o imagine tip Hollywood supraclară, caracteristică iluminării directe, cu blitz.

În legătură cu cele de mai sus, îmi aduc aminte de o seară la Madison Square Garden cînd, alături de Gjon Mili făceam fotografii pentru revista *Life* la meciul de box Louis — Wolcott. Mili utiliza două aparate mari de luat vederi, sincronizate pentru lumină stroboscopică și aproximativ cinci sute de kilograme de utilaj stroboscopic. Eu foloseam un Rolleiflex și făceam instantanee la lumina existentă. Motivul acestei întreceri stranii era de a afla exact în ce privințe se deosebesc instantaneele surprinse pe viu de imaginile realizate cu lumini auxiliare și dacă una din tehnici are avantaje hotărîtoare asupra celeilalte.

În acest caz special, lumina stroboscopică a învins. Mili, cu luminile sale fulgerător de rapide, a surprins momentul istoric cînd Joe Louis a atins pentru o fracțiune de secundă podeaua. Faptul acesta singur ar fi făcut ca fotografia să fie senzațională, indiferent dacă era ștearsă sau clară. Fotografia lui Mili a fost clară și, datorită inimitabilei lui tehnici de contre-jour, a fost excelentă, meritînd total cele două pagini pe care a apărut în *Life*. Totuși, atmosfera specifică a sălii Madison Square Garden — aerul încărcat de fum, cu întretăierile conurilor de lumină ale reflectoarelor — lipsea din imaginile stroboscopice, dar se vedea foarte bine în instantaneele făcute la lumină existentă. Pe de altă parte, mișcările în meciul de box erau, în general, prea repezi pentru a fi surprinse cu aparatul de instantaneu, în condițiile existente de iluminare. (Aceasta se întîmpla înainte de apariția filmului Tri-X pan.) Rezultatul final al întrecerii noastre a fost următorul: aparatul sincronizat cu lumina stroboscopică a surprins mișcarea; aparatul de instantaneu, folosind lumina existentă, a păstrat atmosfera. Concluzia: dacă mișcarea este mai importantă decît atmosfera, atunci este necesară iluminarea auxi-

liară, însă, pe măsura posibilităților, ea trebuie astfel folosită, ca să se păstreze atmosfera scenei respective. Dacă atmosfera este mai importantă decît mișcarea, nimic nu poate întrece fotografierea la lumina existentă.

În imaginile de atmosferă se folosește lumina pentru a comunica emoții. În astfel de cazuri, subiectul propriu-zis al fotografiei este o dispoziție sufletească — ceva abstract — și mijlocul de expresie prin care o interpretăm este lumina. Subiectele concrete care apar în imagine joacă, mai ales, rolul unor agenți care transmit atmosfera. Uneori, însăși lumina poate să devină subiectul propriu-zis al unei imagini (apusurile de soare). Concepte abstracte ca atmosfera nu pot fi fotografiate în mod direct. Atmosfera, care este o stare sufletească, poate fi doar sugerată. Pentru a exercita o influență în direcția dorită, trebuie să stimulăm imaginația privitorului. O fotografie de atmosferă însă, spre deosebire de opusul ei — fotografia documentară — nu dezvăluie totul, din care cauză îl obligă pe privitor să contribuie cu ceva. Astfel, atmosfera este reconcepută în imaginația privitorului. Pentru a sugera o atmosferă este nevoie, de obicei, de o iluminare în ... « surdină », iar mari suprafețe din imagine să rămînă în întuneric. În fotografiile de atmosferă, introducerea unei surse puternice de lumină directă amplifică semnificația suprafețelor întunecoase — negrul apărînd întotdeauna mai negru în contrast cu albul. Tipul de iluminare care îndeplinește cel mai bine toate aceste cerințe este *lumina din spate* (de *contre-jour*). Fotografiind direct spre sursa de lumină, fotograful creează în mod automat contrastul dintre întuneric și lumină, atît de important pentru sugerarea atmosferei.

Lumina, creatoare de desen în alb și negru. Dacă nu luăm în considerație subiectul și obiectele pe care le conține, o fotografie este un desen compus în alb și negru. Din punct de vedere estetic, fără să judecăm conținutul fotografiei, putem evalua acest desen în ceea ce privește echilibrul și compoziția. În acest sens, chiar și o fotografie fără nici un înțeles poate avea totuși succes — ca desen în alb și negru.

Exemple tipice de asemenea imagini, a căror funcție principală este de a satisface cerințe de formă, sînt fotografiile abstracte și, mai ales, fotogramele, al căror efect se bazează întru totul pe contrastul dintre alb și negru. Dar și în ceea ce privește fotografia obișnuită, constatăm că, indiferent de altă valoare, o fotografie este cu atît mai frapantă, cu cît desenul ei în alb-negru este mai atrăgător.

În această privință, un rol important în realizarea unui astfel de desen alb-negru îl joacă distribuția luminilor și a umbrelor pe

suprafața imaginii. De exemplu, lumina soarelui care pătrunde printr-o fereastră, proiectînd pe pereți și pe podea un desen de lumini; petele luminoase de cer văzute prin frunziș; jocul luminii și al umbrei pe fața sau corpul unui om, afară sub pomi; desenul liniar creat de forme și structuri în lumini de contur; luciul soarelui pe apă; luminile apicale și reflecțiile pe suprafețe lucioase — toate aceste manifestări ale luminii influențează în mod pozitiv sau negativ desenul în alb-negru al unei fotografii. Însemnătatea manifestărilor luminii este deosebit de mare în ceea ce privește efectul acestui desen, deoarece ele marchează suprafețele cele mai deschise ale imaginii. Pentru a le utiliza din plin — fiecare dintre ele putînd deveni punctul principal al unei compoziții — fotograful trebuie să cunoască efectul lor potențial, să le observe și să le evalueze înainte de-a expune.

Mai există și un alt aspect al luminii — umbra. O umbră poate fi definită ca absență a luminii, lumină negativă, opusul luminii — *întuneric*. Din punct de vedere practic, umbra este adesea chiar mai importantă decît lumina directă pentru desenul alb-negru al fotografiei, ea constituind un element mai obișnuit al imaginii. În ce-l privește pe fotograf, umbra se poate manifesta în trei feluri deosebite și poate evoca următoarele funcțiuni legate de desenul unei imagini:

Umbra ca întuneric. Din acest punct de vedere, valoarea umbrei constă în adîncimea tonalității ei, forma ei nefiind de obicei decît de interes subordonat. În combinație cu suprafețele luminoase, întunericul este important într-o fotografie pentru că creează contrast grafic, furnizează accente puternice pe care uneori se poate baza întreaga compoziție a imaginii, simbolizează concepte abstracte, ca de exemplu putere, vigoare, dramă, sărăcie, suferință, moarte. Este mijlocul prin care se creează o atmosferă serioasă, sumbră sau misterioasă.

Umbra, creatoare de forme. O ilustrare bună a însemnătății rolului pe care îl joacă umbra în simbolizarea formei dimensionale a fost dată de experiența sugerată la pag. 232, în care un basorelief putea fi făcut să apară într-o formă negativă sau una pozitivă, depinzînd de direcția în care cădeau umbrele. Un efect similar poate fi observat cîteodată la fotografiile din avion, luate pe verticală. Astfel de imagini nu au nici limită superioară, nici inferioară. Dacă astfel de fotografii, ținute vertical, sînt privite astfel ca umbrele să fie îndreptate mai mult sau mai puțin în jos, preferabil înspre colțul din dreapta-jos, scena va apărea cum a fost în realitate. Dacă fotografia este ținută astfel încît umbrele să fie îndreptate spre colțul

din stînga-sus, peisajul va părea că suferă o inversare a reliefurilor, și, în acest caz, un munte va semăna cu un crater sau cu o vale.

În fotografia de peisaj, umbrele norilor care trec pe cer pot fi folosite uneori pentru a crea reliefuri. În așteptarea umbrei norilor în poziția dorită — prezentînd un lanț de munți în umbră iar pe acela mai îndepărtat luminat de soare — un fotograf poate indica distanța între două lanțuri de munți și să amelioreze efectul de adîncime al imaginii sale.

Folosirea luminii razante pentru redarea texturii este o aplicare practică a umbrei ca creator de forme, adică utilizarea primului principiu al unei iluminări bune, care cere ca distribuția luminilor și a umbrelor să fie strîns legată de forma obiectului iluminat.

Umbra ca formă independentă. Umbrele grotesc diformate, care sînt aruncate de subiectul căruia își datorează existența, pot fi folosite de fotograful cu imaginație în realizarea unor imagini cu interpretări viguroase. O umbră fantastică sau grotescă, folosită caricatural, poate, prin exagerare, să scoată în evidență un subiect și trăsăturile lui într-o formă foarte expresivă.

Deși în natură nu se întîlnesc des umbre cu forme suficient de puternice pentru a deveni subiectul principal dintr-o imagine, este bine să se cerceteze și să se analizeze umbrele principale din cîmpul de vedere al obiectivului, deoarece utilizarea lor ingenioasă poate să dea unei fotografii o notă mai accentuată de forță și un caracter deosebit. Dimineața de vreme sau tîrziu după-amiaza, cînd soarele se află aproape de orizont, umbrele oblice, lungi pot să capete o viață curioasă, proprie. Vederile de sus, luate cu oameni care se grăbesc de-a lungul unei străzi, în care umbrele straniu deformate, prelungite fantastic de un soare către asfințit, exprimau într-o formă foarte convingătoare goana nebună și viața agitată dintr-un mare oraș. Îmi amintesc că am văzut fotografii ale unui oraș bombardat realizate din avion de Margaret Bourke-White. Luate pe verticală, de la mică altitudine, tîrziu după amiaza, umbrele aruncate de casele fără acoperișuri și fără ferestre formau un desen macabru de pătrate găunoase, redînd, sub forma acestui oraș al umbrelor, o atmosferă de oroare și distrugeri fără sens care nu pot fi uitate niciodată.

Reflexele. Ca și umbrele, reflexele sînt imagini secundare ale obiectelor sau, sub forma luminilor apicale, reflectări ale surselor de lumină. Ele îi furnizează fotografului cu imaginație mijloace eficiente pentru a introduce într-o fotografie elemente de surpriză, de șoc, de grotesc sau de frumusețe neașteptată. Folosite în acest

scop, reflexele pot deveni valoroase mijloace de înzestrare a fotografiei cu putere de atracție.

În ceea ce-l privește pe fotograf, reflexele se manifestă sub patru forme deosebite:

Luminile apicale. Toate obiectele lucioase reflectă sub formă de lumini apicale, sursele de care sînt iluminate. Plasarea corectă a unor astfel de lumini apicale ajută în mod substanțial la obținerea unei redări clare și ușor de înțeles a obiectului lucios. Greșeala cea mai frecventă cînd se fotografiază obiecte lucioase este includerea unei supra-abundențe de lumini apicale, care distrug forma în loc s-o lămurească. Aranjarea cu grijă a iluminării și, dacă este nevoie, reducerea numărului de lămpi utilizate precum și o atenție sporită dată amplasării luminilor apicale care rezultă este cel mai bun remediu împotriva acestei greșeli.

În portretistică, fiecare ochi ar trebui să fie accentuat de una, sau cel mult două lumini apicale, care să se afle aproape de mijlocul ochiului, dar să nu acopere cercul pupilei.

În exterior, luminile apicale sînt reflexe ale soarelui, cea mai puternică dintre toate sursele de lumină. Pentru a exprima grafic această strălucire, ar fi chiar necesar ca aceste lumini apicale să fie înconjurate de un nimb, ceea ce, în cazul de față, nu este o greșeală pentru că simbolizează iradierea luminii directe. Scînteierea apei sub soare poate fi redată ca iradiere, dacă fiecare lumină apicală este înconjurată de un « nimb ». Acest efect se obține prin plasarea unui disc de difuzie în fața obiectivului. Fără reflexele scînteietoare produse de lumina de contre-jour, într-o fotografie de peisaj (sau într-o marină) apa arată foarte des ca o cîmpie sau, în orice caz, altfel decît arată ea în realitate.

Reflexele nedeformate (pe suprafețe plane). Vorbind din punct de vedere pictural, acestea sînt, în general, cea mai neinteresantă formă de reflex, nefiind nimic mai mult decît o repetare a obiectului, din care cauză nu contribuie cu nimic nou și interesant la imagine. Uneori, astfel de imagini oglindite, nedeformate, au fost utilizate totuși cu succes de fotografii cu spirit de observație. Un astfel de exemplu este portretul tinerei femei, de Erwin Blumenfeld (pag. 263). Prin folosirea unei oglinzi, în această fotografie se arată simultan aspectul capului din față și dintr-o parte. În acest caz, folosirea cu imaginație a oglinzii i-a dat posibilitate artistului să lărgească conținutul imaginii sale.

Imaginile oglindite, nedeformate, pot fi folosite pentru a comunica anumite stări sufletești. De exemplu, imaginea unui munte reflectată într-un lac liniștit, sugerează o atmosferă de calm

și liniște. Sau, senzația de umezeală într-o zi ploioasă poate fi sugerată fotografiind oameni și clădiri care se oglindesc într-o băltoacă.

Reflexele deformate (pe o suprafață curbă). După cum o caricatură bine gîndită poate să caracterizeze o persoană, un obiect sau o situație mai bine decît o redare obișnuită, tot astfel, chiar prin exagerarea pe care o face, un reflex deformat poate să transmită adesea o impresie mai puternică despre un subiect, decît o fotografie normală. O metropolă modernă, de exemplu, cu clădirile ei înalte, cu străzile ca niște trecători de munte, cu încurcăturile de circulație și înghesuiala înnebunitoare a oamenilor poate să zăpăcească pe oricine nu este obișnuit cu această învălmășeală. Pentru a prinde într-o fotografie esența acestei nebunii, un fotograf ar dori desigur s-o redea sub forma unei reflecții exagerate și grotesc deformate în parașocul lucios al unui automobil. Pentru că această învălmășeală este, într-un fel, o deformare a tuturor conceptelor despre demnitate și frumusețe, despre organizare, viață curată și sănătoasă.

În descoperirea puternicului efect de atracție al reflexelor deformate există un oarecare pericol, acela că fotograful, după ce a descoperit posibilitățile unor astfel de reflexe, poate să ajungă la exagerări, producînd imagini cu reflexe deformate fără să se gîndească la înțelesul lor. Rezultatul unei astfel de abordări este « arta de dragul artei » și fotografiile de tipul « ei și ! ». Folosirea unor astfel de deformări doar de dragul noutății este scuzabilă. Fiind însă lipsită de valoare, o astfel de abordare trebuie evitată.

Un exemplu bun de abordare creatoare în utilizarea inteligentă a reflexelor deformate îl constituie lucrările a doi fotografi din Michigan: Dale Rooks și John Malloy. Avînd de realizat anumite fotografii super-grandangulare, dar lipsindu-le obiectivul potrivit, ei au rezolvat problema folosind o sferă mare de oglindă, de tipul acelora care se întrebuințează de obicei pentru împodobirea grădinilor. Fotografiindu-și subiectul (o întretăiere de străzi și o piață), reflectat în această sferă, ei au obținut imagini surprinzător de asemănătoare cu acelea produse de obiectivul ultragrandangular — « ochi de pește » — care cuprinde un unghi de 180°. Desigur, redarea este sferică și liniile drepte apar curbate. Rămîne însă faptul că această metodă originală a permis realizarea unor fotografii care includ *într-o singură imagine* toată suprafața pe care cineva o poate vedea cînd face o întoarcere în cerc și se uită în sus și în jos, de la cer la pămînt.

Reflexele suprapuse (pe suprafețe transparente). Mulți dintre noi, privind în vitrine, am fost deranjați uneori de reflexele geamului care ascundeau total sau doar parțial mărfurile expuse. Totuși, oricît

de supărătoare ar fi în astfel de împrejurări, aceste reflexe suprapuse pot fi folosite pentru a crea efecte aproape suprarealiste. Dîndu-i fotografului posibilitatea să arate simultan obiecte din fața și din spatele aparatului său, el poate spune tot atît de multe — sau chiar mai multe — lucruri într-o *singură* fotografie de acest fel, decît poate spune în două sau mai multe fotografii obișnuite.

Un bun exemplu îl constituie fotografia realizată de Fritz Henle prin geamul unei taverne, în port (pag. 107). Această imagine, care nu este rezultatul unei întîmplări, ci al unei observații atente, ne dezvăluie o întreagă poveste. Efectul ei deosebit constă în integrarea reușită a unor lucrări de-afară și din tavernă — în spatele și în fața privitorului. Fără ajutorul acestor reflexe semitransparente ar fi fost nevoie să se facă cel puțin două fotografii separate cu aparatul orientat în direcții diferite. Dar două asemenea fotografii — una a interiorului tavernei în fața privitorului, iar cealaltă cu cheiul, în spatele lui — n-ar părea să aibă neapărat vreo legătură între ele sau să indice în vreun fel oarecare că au fost luate din același loc. Pe cînd așa, suprapus pe interiorul tavernei, sub forma reflexelor, cheiul cu camioanele, macaralele și catargele vapoarelor devine o parte integrantă a întregii relatări fotografice, furnizînd fundalul și atmosfera pentru omul care, înconjurat de reclame și afișe, cu un pahar golit lîngă el, șade într-o stupoare de beție, în timp ce un viitor client îl privește prin geam.

Utilizarea reușită a reflexelor suprapuse depinde de două condiții: obiectele din spatele ecranului, care reflectă, să aibă o oarecare legătură cu cele reflectate pe ecran; în cadru să nu apară nici imaginea reflectată a fotografului sau a aparatului său. Dacă se îndeplinesc aceste condiții, reflexele suprapuse oferă fotografilor care caută mijloace noi de expresie prilejul obținerii unor efecte interesante și neobișnuite.

SIMBOLIZAREA RADIAȚIEI LUMINII

Pentru ochi există o mare deosebire între calitatea luminii reflectate de o suprafață albă și cea a luminii emise de sursa care o iluminează. Cînd privim o suprafață albă, vedem culoarea alb — moale, egal difuzată, lumină « de mîna a doua », *lumină reflectată;* privind chiar la sursa de lumină, vedem *lumină iradiată, directă*, orbitor de strălucitoare. Și, dacă continuăm să privim, vedem și « stele », « nimburi » sau alte iluzii optice pe care le produce iradierea luminii asupra retinei.

Valoarea tonală cea mai deschisă pe care o putem obține într-o fotografie este albul. Nu putem merge dincolo de această tonalitate chiar dacă trebuie să redăm imaginea însăși a sursei de lumină. Din această cauză, radierea luminii directe este o altă trăsătură a subiectului care nu poate fi redată direct în fotografie, ea trebuind să fie sugerată cu ajutorul unor simboluri.

Lumina directă iradiază, iar simbolurile obișnuite de iradiere sînt « nimbul » și steaua. Artiștii plastici care doreau să sugereze iradierea luminii directe în picturile lor au inventat steaua cu patru sau mai multe colțuri: un simbol făcut de om care nu are nici un corespondent în realitate, deoarece adevăratele stele apar ochiului ca mici puncte de lumină. De asemenea, ei pictau flacăra lumînării înconjurată de un « nimb » circular de lumină, o altă născocire a imaginației.

Fotografii care doresc să simbolizeze în imaginile lor iradierea luminii directe, folosind o formă mai expresivă din punct de vedere artistic decît cea exprimată de un simplu punct alb, pot utiliza de asemenea simbolurile « nimbului » și stelei. În conformitate cu tipul subiectului, scopul propus, conținutul imaginii și mijloacele pe care le au la dispoziție, ei pot alege dintre următoarele:

« Nimbul». Potrivit regulilor, fotografierea directă spre sursa de lumină este de neînchipuit din cauza « nimbului » care ar apărea pe film. Deși un astfel de « nimb » nu există în realitate, el corespunde îndeaproape senzațiilor pe care le avem cînd privim o sursă puternică de lumină; ca atare, el devine un simbol al iradierii. Dacă un astfel de « nimb » nu se întinde prea mult pe negativ — și acest lucru este puțin probabil la filmele moderne speciale, mai ales cînd fotografia a fost luată cu un obiectiv cu strat T — el *nu* constituie o greșeală, ci o indicație valabilă, o redare expresivă a iradierii luminii directe.

Deoarece efectele « nimbului » nu pot fi prevăzute cu siguranță (deși ele sînt întotdeauna proporționale cu puterea sursei de lumină și durata expunerii), fotografii care doresc să exercite un control mai intens asupra înfățișării « nimburilor » care înconjură luminile lor, ar trebui să studieze următoarele procedee și tehnici:

Ecranele de difuzie. Un ecran de difuzie, plasat în fața oricărui obiectiv, înmoaie imaginea, astfel încît suprafețele luminoase, apar influențate mai puternic decît suprafețele întunecoase. De exemplu într-o fotografie prezentînd scînteierea soarelui pe apă fiecare mic reflex al soarelui apare înconjurat de un « nimb », în timp ce restul imaginii rămîne aproape neinfluențat. În mod similar, la portrete,

părul în care există lumini de efect, bijuterii scînteietoare și siluetele cu contururi iluminate ale obiectelor în contre-jour apar ca și cum ar fi tivite cu lumină strălucitoare, difuzată delicat — un efect greu de descris. Deși această tratare poate fi foarte potrivită dacă este folosită pentru a descrie subiecte luminoase, ecranele de difuzie n-ar trebui să fie folosite la fotografierea subiectelor lipsite de iradiere.

Cel mai reușit ecran de difuzie, după părerea autorului, este filtrul Duto care a fost proiectat special pentru aparatul Rolleiflex.

Obiectivul Rodenstock Imagon este construit pentru a obține fie imagini clare, fie difuze în diferite grade. Aceste efecte de difuzie, oarecum diferite de acelea produse de ecrane, sînt obținute cu ajutorul unor discuri speciale, interșanjabile, în formă de sită, care au și rol de diafragmă. Imagon-ul este potrivit mai ales pentru anumite tipuri de portrete și se găsește în lungimi focale de 200, 250 și 300 mm.

Plăcile de sticlă produc, în jurul surselor puternice de lumină, poate cele mai frumoase și mai sugestive « nimburi », rezultat al luminii care pătrunde prin emulsie, se reflectă de pe spatele plăcii de sticlă și, atingînd emulsia a doua oară, formează cercurile delicat valorate care înconjură în fotografie imaginea sursei de lumină. Deși utilizarea plăcilor de sticlă necesită casete speciale (care există și pentru Rolleiflex, cu un adaptor special), efectele care rezultă sînt atît de neașteptat de frumoase, încît fotografii care doresc să redea luminile cele mai strălucitoare (fotografii de noapte în oraș) într-o formă neobișnuit de poetică ar face bine să le cerceteze posibilitățile.

Redarea neclară. Un punct este redat în fotografie ca un punct, numai dacă imaginea este reglată foarte precis. Cu cît este mai neclară, cu atît imaginea punctului devine mai mare și ia forma unui disc. Această tehnică a neclarității intenționate poate fi folosită uneori pentru simbolizarea iradierii luminii directe. Lămpile de pe stradă, de exemplu, dacă sînt redate neclar, nu apar ca puncte mici albe, ci ca cercuri luminoase care devin din ce în ce mai mari, cu cît sînt mai departe de planul de claritate. Deoarece și restul imaginii va apărea tot atît de neclar ca și luminile, această metodă este limitată în ceea ce privește aplicarea ei. Cîteodată însă, rezultatele, care trebuie observate pe geamul mat, oferă o posibilitate interesantă de a simboliza iradierea luminii în fotografiile de noapte dintr-un oraș, mai ales dacă se urmărește crearea unei atmosfere ireale, de vis.

Forma de stea. Formele clare, ascuțite ale stelelor sugerează, într-un grad mai înalt decît efectele « nimbului » descrise mai sus, strălucirea dură, agresivă a luminii electrice, așa cum este ea în noapte. Astfel de stele pot fi produse pe două căi:

Deschiderile mici de diafragmă. În fotografiile luate cu deschideri de diafragmă foarte mici (f/16 sau mai mici), imaginile surselor puternice de lumină apar în mod automat ca niște stele cu un număr de colțuri corespunzînd numărului lamelelor diafragmei. În fotografiile de noapte, în imaginile cu apă scînteietoare sau în fotografiile în care apare chiar soarele (apusuri de soare), aceste mici stele simbolizează iradierea luminii directe. Această metodă de simbolizare a luminii are un avantaj similar cu cel al plăcii de sticlă pentru că sînt influențate *numai* luminile cele mai puternice, restul imaginii fiind redat cu cea mai mare claritate.

Ecranele de sîrmă. În cazurile în care nu se pot utiliza deschideri de diafragmă foarte reduse, sau dacă stelele produse de diafragmă sînt prea mici, se mai pot obține asemenea stele plasînd în fața obiectivului niște ecrane confecționate din împletitură obișnuită de sîrmă (sită). Aceste stele au întotdeauna patru colțuri. Dacă vrem să obținem stele cu opt colțuri, folosim două astfel de împletituri, una peste alta, deplasate printr-o rotație de 45°. Mărimea acestor stele crește o dată cu prelungirea expunerii, deși ele sînt întotdeauna mai mari decît stelele produse de diafragme. Deoarece ecranul de sîrmă acționează ca un difuzor, imaginea nu este niciodată foarte clară. Totuși, gradul redus de neclaritate care rezultă este, de obicei, de mică însemnătate la tipul de imagini pentru care se potrivește cel mai bine acest procedeu: fotografii artistice de noapte într-un oraș; la acestea caracterul documentar este subordonat necesității de a crea atmosferă.

PRINCIPII DE ILUMINARE

Trebuie să facem o distincție între două tipuri fundamental deosebite de iluminare: lumina de zi și lumina artificială. Lumina de zi se caracterizează prin aceea că există *numai o singură* sursă de lumină: soarele (sau cerul) care aruncă numai *un singur* grup de umbre. Iluminarea artificială poate să fie formată din oricîte surse de lumină care își aruncă fiecare propriul ei grup de umbre. Ca urmare, umbrele se pot întretăia unele cu celelalte sau pot să apară umbre secundare înlăuntrul umbrelor principale — greșeli în ilumi-

narea subiectului care sînt foarte inestetice și trebuie să fie evitate cu orice preț. Din cauza acestei deosebiri fundamentale, lumina de zi se poate folosi cu succes, mai ușor decît iluminarea artificială, care, pur și simplu, conduce singură la folosirea ei greșită, permițîndu-i fotografului să producă orice fel de efecte.

Greșeala cea mai obișnuită care se face în iluminarea subiectului constă în a folosi prea multă lumină și prea multe lămpi. Lumina prea multă tinde să ascundă formele subiectului în șuvoaie de lumină necontrolată, producînd impresii plate și insipide. Prea multe lămpi (surse de lumină), folosite cu nepricepere, aruncă umbre secundare înlăuntrul umbrelor principale pe care fotograful lipsit de experiență caută întotdeauna să le anuleze cu ajutorul altor lumini, producînd astfel doar noi grupuri suplimentare de umbre.

În afară de cazul în care două sau mai multe surse de lumină sînt într-adevăr prezente în subiectul însuși, cele mai bune efecte se obțin, de obicei, dacă iluminarea pare să vină numai de la o singură sursă de lumină, indiferent de numărul surselor utilizate de fapt.

Distribuția luminii și a umbrei trebuie să fie făcută în raport cu forma subiectului. Pentru a ilustra acest lucru, recomand următoarea experiență: plasați un cub alb, făcut din carton, în fața unui fundal alb, lăsînd o distanță de cel puțin un metru între ele. Cu ajutorul unei singure lămpi iluminați acest cub, astfel ca o parte să apară albă (în plină lumină), o altă parte foarte întunecată (în plină umbră) și o a treia parte într-un cenușiu mijlociu (în semi-lumină). Apoi, cu a doua lampă, iluminați fundalul alb astfel ca să apară într-o tonalitate de cenușiu deschis — tonalitate de mijloc între alb și cenușiul mijlociu al celei de a treia părți a cubului. Astfel, cu ajutorul a două lămpi, s-au produs patru tonalități și rezultă o impresie clară de tridimensionalitate.

Studiați erorile posibile, deplasînd lămpile în poziții diferite și observați următoarele:

Dacă două părți ale cubului apar în aceeași tonalitate de cenușiu, se micșorează impresia de tridimensionalitate; dacă toate cele trei părți apar de aceeași tonalitate, se pierde cu totul.

Dacă una sau mai multe părți ale cubului apar în aceeași tonalitate de cenușiu ca fundalul, cubul pare lipsit de fundal și se pierde senzația de volum și de spațiu.

Dacă se plasează prea jos lampa care iluminează cubul, acesta va arunca o umbră pe fundal. În mod normal, o astfel de umbră a subiectului produce confuzie și ar trebui să fie evitată prin plasarea lămpii suficient de sus. Totuși, din cînd în cînd, se poate utiliza o astfel de umbră în scopuri plastice fie ca pată de întuneric, fie ca formă.

Dacă cubul este plasat prea aproape de fundal, va fi greu, dacă nu chiar imposibil, să se lumineze în mod corect cubul sau fundalul fără a influența tonalitatea celuilalt. Prin urmare, aveți întotdeauna grijă să lăsați spațiu suficient între subiect și fundal. O greșeală foarte răspîndită în portretistică este plasarea modelului prea aproape de fundal.

Pentru a studia influențele luminilor și ale umbrelor asupra redării unor forme mai complexe, recomand executarea următoarei experiențe de iluminare a portretului.

Într-o cameră cu lumină redusă (astfel ca lumina de afară să nu influențeze efectele de iluminare pe care le dați dvs.) aranjați un model la o distanță suficientă, în fața unui fundal neutru. Iluminați fața modelului cu o singură lumină, de preferință cu un spot. Nu luați în considerație contrastul foarte mare și umbrele foarte negre. Încercați să plasați lumina astfel, ca formele fundamentale ale capului și ale feței să fie scoase bine în evidență. Urmăriți, în special, următoarele:

Dacă lampa este plasată lîngă aparat și la înălțimea lui (lumina frontală, corespunzînd blitz-ului pe aparat), nu rezultă aproape nici o umbră și fața apare plată. Pentru a cerceta acest neajuns, mutați lampa către stînga pînă cînd liniile imaginare care unesc aparatul, modelul și lampa, formează un unghi de aproximativ 45°.

Ca urmare a deplasării lămpii într-o astfel de poziție, vor apărea umbre pe față, creînd o senzație de volum și rotunjime, fața nu mai pare plată. Totuși, direcția orizontală a acestor umbre produce o impresie de nenatural; în natură lumina vine întotdeauna, mai mult sau mai puțin, de sus. Prin urmare, pasul următor pe care trebuie să-l faceți este de a înălța lampa, fără a schimba poziția suportului, pînă cînd o linie imaginară trasă între față și lampă formează un unghi de 45° cu linia imaginară orizontală care unește fața cu suportul lămpii. Aceasta reprezintă așa-numita iluminare de 45°, poziția fundamentală pentru lumina principală la portret. Ea nu este niciodată greșită, produce întotdeauna o iluminare acceptabilă și poate fi modificată în conformitate cu cerințe speciale. Urmăriți îndeosebi următoarele:

Observați umbra aruncată de nas. Este umbra cea mai importantă în orice portret. Ea nu trebuie să traverseze niciodată sau chiar să atingă buzele, pentru că o astfel de umbră este urîtă.

Observați cavitățile ochilor. Dacă ochii sînt acoperiți cu umbre, în imagine efectul va fi acela de strălucire.

Observați liniile dintre nas și gură și asigurați-vă că ele nu sînt prea pline de umbră, fiindcă, în acest caz, modelul va părea cu zece ani mai în vîrstă decît este în realitate.

După ce ați plasat, spre mulțumirea dumneavoastră, prima lampă, numită lumina principală fiindcă furnizează iluminarea principală a subiectului și aruncă umbrele importante, pasul următor este de a reduce contrastul la un nivel acceptabil. Această operație se face cu ajutorul unei a doua lămpi — lumina secundară (ajutătoare, de înmuiere, de umplere) —, de preferință un nitrafot bine difuzat, într-un reflector mare. Pentru a evita umbrele secundare, această a doua lampă trebuie să fie plasată cît mai aproape de axul subiect-aparat. Este corect ca întotdeauna ea să fie plasată puțin *deasupra* acestei linii, însă *niciodată dedesubt*, deoarece ar putea, în această poziție, să arunce umbre urîte pe fundal. Intensitatea luminii secundare ar trebui să fie destul de mare pentru a lumina suficient umbrele provocate de lumina principală, astfel ca pe negativ să apară detalii care se pot copia. Totuși, dacă intensitatea ei este prea mare, se va reduce prea mult contrastul subiectului și efectul ar fi similar cu cel produs de iluminarea frontală, plată. Iluminarea excesivă a umbrelor este o greșeală foarte răspîndită la începători.

După ce lumina secundară a fost plasată în mod satisfăcător, al treilea pas este acela de a crea o senzație de adîncime în imagine, separînd subiectul de fundal cu ajutorul luminii. Acest lucru se face cu o a treia lampă: lumina de fundal. Ea ar trebui să ilumineze fundalul astfel încît tonalitatea lui să fie deosebită de cea a subiectului. În mod normal, o tonalitate mijlocie este cea mai eficace — o tonalitate care să fie mai închisă decît partea iluminată a subiectului și mai deschisă decît cea umbrită. Dacă este necesar, acest lucru se poate face printr-o iluminare inegală a fundalului, el apărînd astfel mai deschis într-o parte (partea umbrită a subiectului) decît în cealaltă.

Pentru a accentua și mai mult impresia de adîncime, se poate folosi o a patra lampă: lumina de efect (de accent). Ea trebuie să fie plasată lateral față de subiect și puțin înspre spate (cam la jumătatea distanței dintre model și fundal), lumina ei să fie direcționată oblic înspre aparat. Trebuie însă avut în vedere ca ea să nu atingă obiectivul și să producă « nimburi » nedorite. Această lumină, de efect, iluminează conturul subiectului, dă scînteieri părului și, sub forma unor lumini puternice, adaugă o notă de alb pur care dă imaginii contrast și vigoare.

Acestea sînt principiile de bază pentru iluminarea unui subiect: ele se aplică oricărui fel de iluminare, în interior sau în exterior. O dată ce fotograful le-a înțeles, el poate să varieze aranjamentul lor în multe feluri, fără să greșească vreodată. De exemplu, lumina de soare care este prea contrastă, poate să fie înmuiată, după cum se face și la iluminarea artificială, cu ajutorul unei iluminări secundare,

fie utilizînd o suprafață care reflectă (o foaie mare de placaj subțire acoperită cu staniol mototolit), fie un blitz de umplere. Dacă trebuie iluminate suprafețe mari, s-ar putea să fie nevoie de un număr mai mare de lămpi, însă principiile după care ele vor fi plasate rămîn totuși aceleași. Dacă este necesară o iluminare care să creeze atmosferă, fotograful își aranjează lămpile astfel ca umbra să predomine asupra luminii. Dacă dorește o iluminare mai strălucitoare, el mărește pur și simplu contrastul, reducînd luminile secundare. Însă, principiile pe baza cărora el își creează iluminarea sînt întotdeauna aceleași și pot fi rezumate ca mai jos.

REZUMAT

Aranjați întotdeauna mai întîi lumina principală. Dacă este vorba de soare, plasați modelul și dacă utilizați lumina artificială, plasați lumina principală, astfel ca lumina și umbra să modeleze formele subiectului și să creeze impresia de volum și de spațiu.

Nu adăugați niciodată o lumină suplimentară la planul dumneavoastră de iluminare pînă nu sînteți întru totul mulțumiți de amplasarea luminii interioare.

Pentru a evita umbrele secundare, mențineți lumina de umplere (secundară) foarte difuzată și plasați-o cît mai aproape posibil de axul subiect-aparat, sau folosiți blitz direct pe aparat.

Pentru a evita o învălmășeală de umbre pe fundal, mențineți toate luminile deasupra nivelului aparatului.

Dacă e posibil, dați fundalului o tonalitate mai deschisă decît a planurilor mai apropiate, pentru o mai bună redare a adîncimii.

Direcția din care lumina principală lovește subiectul joacă un rol important în determinarea atmosferei și caracterului imaginii. În această privință fotograful trebuie să observe următoarele:

Lumina frontală. Sursa de lumină se află în spatele fotografului. Acesta este un tip de iluminare foarte plată, rezultînd din faptul că umbrele sînt mai mult sau mai puțin ascunse îndărătul subiectului și nu sînt sesizate de obiectiv. Deși lumina frontală este cea mai potrivită pentru redarea culorilor subiectului, ea este tipul de lumină

cel mai puțin plastic și tipul cel mai puțin potrivit pentru a crea impresia de volum și adîncime. Totuși, în anumite condiții, lumina frontală — prin accentuarea liniilor și a planurilor în dauna volumului și a adîncimii — îi permite fotografului să producă efecte neobișnuite. Acesta este un mijloc de expresie care ar trebui să fie folosit numai de un fotograf cu o bogată experiență și cu un dezvoltat simț al luminii și formei.

Lumina laterală. Iluminarea vizează subiectul, mai mult sau mai puțin, dintr-o parte. Acesta este tipul de iluminare cel mai des folosit și cel mai potrivit pentru realizarea unor fotografii în care claritatea redării și iluzia de tridimensionalitate sînt de cea mai mare însemnătate. Produce proporții plăcute, deși nu deosebit de interesante, între lumină și umbră. Lumina laterală produce în mod constant cele mai bune rezultate în numărul cel mai mare de cazuri, însă numai în mod excepțional utilizarea ei va duce la efecte spectaculoase de iluminare.

Lumina de sus. Iluminarea lovește subiectul de sus. Aceasta este « lumina de amiază » tipică, lumina cea mai puțin eficace din punct de vedere pictural. Această lumină ar trebui folosită numai atunci cînd este necesar să se creeze senzația de monotonie și de plictiseală. Una dintre greșelile cele mai obișnuite ale începătorului este că își face fotografiile pe la prînz, atunci fiind lumina cea mai puternică. Spre deosebire de el, fotograful cu experiență știe că în aer liber, cele mai bune ore pentru fotografiat sînt dimineața devreme și după-amiaza tîrziu, în vreme ce mijlocul zilei este timpul pentru deplasarea sa sau pentru odihnă.

Lumina de jos. Deoarece nu apare niciodată în natură acest tip de iluminare creează întotdeauna un efect nenatural și teatral (efectul luminilor de rampă). Este un mijloc de expresie dificil și periculos din cauza ușurinței cu care oricine poate produce imagini neobișnuite, totuși, în general, lipsite de vreun rost. Duce la crearea de efecte curioase, ireale și fantastice de tipul care pare forțat — o formă specială a tipului de fotografii « ei și! »

Lumina din spate. Iluminarea vizează subiectul din spate, cu sursa de lumină îndreptată mai mult sau mai puțin înspre aparat. Nu este un tip de iluminare ușor de folosit, duce, în mod aproape automat, fie la realizarea unor fotografii neobișnuit de frumoase și de expresive, fie la un insucces complet. Este tipul cel mai dramatic de lumină și cel mai potrivit pentru a crea atmosferă. Lumina din spate (contre-jour) este mijlocul de expresie al unui maestru.

Tipul de iluminare cel mai defectuos din punct de vedere pictural este acela produs de un singur blitz de aparat, care are tendința de a supralumina planul apropiat și de a lăsa fundalul în întuneric.

Iluminarea cea mai bună posibilă este de obicei lumina existentă (în afară de studio, unde nu există astfel de lumină), lumina naturală de la fața locului.

Conceptul de mișcare este indisolubil legat de conceptele de spațiu și de timp. Un obiect în mișcare își schimbă poziția în spațiu; evident, dacă nu ar avea loc nici o schimbare de poziție, obiectul ar fi în repaos. Schimbarea poziției în spațiu cere timp. Din nefericire, deoarece nu putem să vedem nici spațiul, nici timpul în mod direct, nici într-o fotografie bidimensională nu putem reda mișcarea în mod direct. Dacă dorim să indicăm faptul că un subiect *nu* era în repaos, ci în mișcare, trebuie să găsim mijloace capabile să exprime o astfel de mișcare, într-o formă simbolică.

În această privință, este semnificativ faptul că cei care fotografiază obiecte în mișcare vorbesc mereu despre oprirea sau « înghețarea » mișcării. S-a întîmplat să văd recent, într-o revistă de largă circulație, fotografia unui automobil de curse stabilind un record de viteză pe o pistă de sare din Utah. Atît fundalul cît și mașina erau redate perfect clare — un fapt care era scos cu mîndrie în evidență în explicația care afirma că, în ciuda vitezei extraordinare a mașinii, fotograful reușise să-i oprească mișcarea în fotografia sa. Da, într-adevăr, el a oprit-o, distrugînd însă total senzația de mișcare și de dinamism, producînd o fotografie care arăta ca și cum mașina ar fi stat pe loc. Iată-l pe pista de sare de la Utah, avînd privilegiul să fie martorul unui eveniment spectaculos, un moment de viață și de moarte, în mijlocul emoțiilor și al acțiunii, însă nimic nu l-a mișcat fiindcă era atît de preocupat de tehnicismele sale fotografice, încît singura sa preocupare a fost de a realiza o fotografie clară. Se pare că, pentru el, neclaritatea și estomparea sînt semnul distinctiv al amatorului, al începătorului care se joacă cu o cutie, în timp ce el, profesionistul competent, lucrează cu un aparat care

îi dă posibilitatea să oprească cea mai rapidă mișcare. Că, în acest caz anume, începătorul cu cutia lui ar fi realizat probabil o fotografie mai semnificativă decît el, cu tot echipamentul lui valorînd trei sute de dolari, este un adevăr care depășește poate puterea lui de înțelegere.

Dînd acest exemplu, desigur, eu nu pledez ca fiecare subiect în mișcare să fie redat estompat. Forma anume în care să fie exprimată plastic este o chestiune care trebuie hotărîtă în fiecare caz în parte. Totuși, în acest caz special, factorul principal — subiectul însuși al fotografiei — era viteza, și sarcina cea mai importantă a fotografului era să indice această viteză în imaginea sa. Dacă era important să se arate cum arăta acest automobil-record, trebuia să se mai publice o fotografie suplimentară a automobilului stînd pe loc.

Făcînd planul de abordare a unui subiect în mișcare, trebuie mai întîi clarificate scopurile: Ce anume doriți să exprime fotografia? Se poate alege una din aceste trei posibilități:

1. *Să se arate însuși subiectul cît mai clar posibil.* Este normal să se aleagă această abordare atunci cînd mișcarea subiectului nu are o însemnătate specială sau dacă ea reiese de la sine (de exemplu, un cal peste un obstacol). Prin urmare, mișcarea nu trebuie să fie accentuată în fotografie. Într-un astfel de caz, este normal să se ceară o redare clară care să prezinte cît mai multe detalii.

2. *Să se indice faptul că subiectul este în mișcare.* Pentru a realiza acest deziderat, este necesar să se găsească un mijloc de a face ca mișcarea să devină vizibilă în imagine. Aici este nevoie de o tratare simbolică; ea trebuie să indice mișcarea, menținînd totuși trăsăturile caracteristice ale obiectului.

3. *Să se simbolizeze esența însăși a mișcării.* În acest caz, subiectul este doar mijlocul prin care concepte abstracte ca mișcarea și viteza pot fi exprimate în imagini. Natura subiectului în mișcare este de obicei de o însemnătate atît de mică, încît nu este nevoie să fie prezentat clar în imagine. În astfel de cazuri, se cere o tratare simbolică pentru a exprima senzația de mișcare și viteză.

În ceea ce privește viteza, trebuie să se facă distincție între trei grade diferite de mișcare:

1. **Mișcare înceată.** Mișcarea este atît de înceată, încît subiectul care se mișcă poate să fie văzut clar și în amănunțime. Subiecte tipice de mișcare înceată sînt: oamenii în mișcare, copacii clătinîndu-se în vînt, apa curgătoare, valurile care se sparg, o barcă cu pînze în mișcare.

2. **Mișcare rapidă.** Subiectul se mișcă prea repede pentru a fi văzut clar, astfel că el apare mai mult sau mai puțin estom-

pat. Deși se mai recunosc trăsăturile caracteristice ale subiectului, amănuntele se pierd, deoarece viteza este dincolo de puterea de percepere a ochiului. Subiecte tipice de mișcare rapidă sînt: atleții în mișcare rapidă, animalele în goană, automobilele în viteză văzute de aproape, un tren rapid care trece pe lîngă noi la o barieră.

3. **Mișcare ultra-rapidă.** Subiectul se mișcă cu o asemenea viteză, încît devine aproape sau cu totul invizibil pentru ochi. Subiecte tipice sînt, printre altele, aripile unei păsări colibri care planează, o elice care se învîrtește repede, un jet de apă sau un proiectil pe traiectorie.

Evaluînd aceste trei grade de mișcare în termeni imagistici ajungem la următoarele concluzii:

Mișcarea încetă se caracterizează prin faptul că obiectul în mișcare se poate vedea tot atît de clar ca și cum ar sta pe loc.

Mișcarea rapidă se caracterizează printr-un oarecare grad de estompare. Gradul acestei estompări depinde de viteza relativă a subiectului (așa-numita « viteză unghiulară »). Impresia de viteză se modifică în raport cu distanța dintre privitor și subiectul în mișcare. De exemplu, văzut de aproape, un automobil cu viteza de 120 km pe oră apare complet șters, în timp ce de la o distanță de mai multe sute de metri el poate să fie văzut clar. Estomparea poate fi deci utilizată ca un indiciu al vitezei.

Mișcarea ultra-rapidă face ca obiectul în mișcare să devină aproape sau cu totul invizibil ochiului. Pentru a fotografia obiecte care se mișcă cu viteze dincolo de posibilitățile vederii, trebuie să se utilizeze procedee speciale și, desigur, fotografiile rezultate nu par naturale. Prin urmare, este imposibil de transmis printr-o fotografie senzația de mișcare ultra-rapidă.

Cu privire la influența mișcării asupra aparenței subiectului, trebuie să facem distincție între două tipuri diferite de subiecte:

Subiecte care apar altfel cînd sînt în mișcare, decît atunci cînd sînt în repaos. Deoarece mișcarea devine vizibilă prin schimbări în aspectul subiectului, nu este neapărat necesar ca ea să fie exprimată într-o formă simbolică. Subiecte tipice de acest fel sînt oamenii și animalele (o persoană cu un picior ridicat de pe pămînt, este evident că merge, că este în mișcare).

Subiecte care apar neschimbate fie că sînt în mișcare, fie că sînt în repaos. În acest caz este imposibil de spus, privind doar fotografia, dacă subiectul este sau nu în mișcare. Prin urmare, dacă mișcarea trebuie să fie indicată, devine necesară o tratare simbolică. Subiecte tipice pentru această categorie sînt: automobilele, vapoarele și motonavele, roțile, paletele de elice.

Simboluri în fotografie

Imaginile de pe următoarele treizeci și două de pagini arată cum poate fotograful aplica unele dintre simbolurile mai însemnate pentru a traduce realitatea în imagini și pentru a produce anumite efecte determinate dinainte.

Latura foto-tehnică legată de aplicarea acestor simboluri este explicată pe larg în text. Indicațiile de pagini leagă imaginile de text și textul de imagini. Nevoia unor astfel de simboluri se discută la paginile 183—186.

În afară de cazul în care există alte semnături, toate fotografiile au fost realizate de autorul cărții.

Dovada mișcării. Cîteodată subiectele care aparțin acestui din urmă grup au în mișcare anumite caracteristici secundare care dezvăluie însă în fotografie dacă subiectul se mișcă sau nu. De exemplu, un nor de praf ridicat de un automobil în viteză, sau dîra de spumă pe care o lasă o barcă cu motor sînt dovezi sigure de mișcare.

Dovada mișcării poate fi inerentă și poziției subiectului. Un avion în zbor este în mod evident în mișcare, deși el poate să fie redat perfect clar într-o fotografie și nici o tratare simbolică nu indică mișcarea ca atare. Același lucru se aplică la fotografiile cu cai în aer, deasupra unui obstacol, un jucător de fotbal făcînd un salt, un săritor cu prăjina trecînd peste ștachetă etc. Pozițiile acestora indică atît de clar mișcarea, încît nu mai este nevoie de altă dovadă plastică. Totuși, în astfel de cazuri, deși mișcarea este evidentă, *gradul de mișcare* — viteza — tot mai rămîne de clarificat. Cînd viteza este un factor important, este necesară o tratare simbolică pentru a indica gradul de viteză.

În stabilirea celei mai eficace abordări pentru redarea unui subiect în mișcare, ar trebui să se înceapă cu următoarele considerații:

Este de dorit să se indice mișcarea într-o fotografie? Sau faptul că subiectul se află în mișcare este de o însemnătate atît de mică, încît poate să fie ignorat și atenția să fie concentrată asupra realizării unei redări cît mai clare și mai amănunțite?

Dacă mișcarea trebuie să fie indicată, trebuie să se dea răspuns la întrebarea de mai jos. Dacă nu, subiectul trebuie să fie o fotografie cu o viteză destul de mare pentru a opri mișcarea în imagine, sau cu ajutorul unui blitz.

Trebuie să se indice mișcarea în fotografie? Sau natura, poziția subiectului indică automat faptul că este în mișcare?

Dacă mișcarea trebuie să fie indicată, este nevoie de o tratare simbolică, iar forma în care se va face această tratare depinde de gradul mișcării, de viteză.

Trebuie să fie definită viteza, adică să se indice gradul de mișcare? Dacă da, pentru a reproduce în imagine gradul corespunzător de mișcare, mijloacele prin care se simbolizează mișcarea trebuie să fie alese ținînd bine seama de viteza subiectului.

MIJLOACELE DE SIMBOLIZARE A MIȘCĂRII

Tratarea mișcării în fotografie se poate face pe cinci căi interpretative. Fiecare din aceste căi poate fi folosită separat, însă, cîteodată, o combinație de două sau mai multe va produce efecte mai puternice și mai sugestive.

Expunere de instantaneu. Mijloacele: o viteză de obturație suficientă pentru a «îngheța» mișcarea respectivă; diferite sisteme de blitzuri. O expunere de instantaneu oprește mișcarea și produce o imagine clară și detaliată a subiectului în mișcare. Ea poate să fie utilizată cu folos în următoarele cazuri:

Pentru a descrie desfășurarea unui subiect în mișcare lentă, sub forma unei serii de fotografii, fiecare fiind cît mai clară și mai detaliată;

Pentru a prezenta în mod clar un subiect în mișcare, de felul acelora care apar altfel în mișcare decît în repaos, sau a cărui poziție în spațiu constituie o dovadă suficientă pentru a indica faptul că este în mișcare (un cal deasupra unui obstacol);

Pentru a prezenta un obiect care se deplasează cu o viteză ultra-rapidă (un proiectil pe traiectorie). Deoarece este imposibil de sugerat mișcarea ultra-rapidă, s-ar putea profita de faptul că tehnica fotografică modernă face posibilă producerea unor imagini clare cu obiecte care se deplasează cu viteze ultra-rapide și, utilizînd aparatul ca un instrument care lărgește cunoașterea despre lume a omului, să se arate astfel de obiecte sub formă de fotografii cu claritate optimă.

Expuneri lungi. În acest context, orice expunere care este prea lungă pentru a opri întrutotul mișcarea în imagine trebuie să fie numită *expunere lungă.*

În timp ce o expunere de instantaneu este atît de scurtă încît imaginea subiectului în mișcare își schimbă poziția pe film atît de puțin încît schimbarea nu se poate observa în răstimpul cît obturatorul este deschis, o expunere lungă menține obturatorul deschis suficient de mult timp încît să permită unui obiect în mișcare să se deplaseze pe o distanță care se poate observa pe film. Rezultă că un punct în mișcare, dacă este fotografiat cu o expunere lungă, nu ar apărea ca un punct în fotografie, ci ca o linie a cărei lungime depinde de durata expunerii, raportată la viteza punctului în mișcare. În mod similar, dacă se fotografiază cu expunere lungă, imaginea unui automobil în mișcare nu apare clară și detaliată pe film ci cu dungi și estompată, cu atît mai mult cu cît expunerea este mai lungă sau viteza automobilului este mai mare.

O expunere lungă îi dă fotografului posibilitatea de a înregistra, literalmente, timpul sub forma unui grafic în care lungimea semnului lăsat de subiectul în mișcare este proporțională cu durata timpului înregistrat. Simultan, lungimea acestei trăsături indică și distanța pe care a parcurs-o în timpul expunerii obiectul în mișcare; este și o înregistrare a distanței în spațiu. Prin urmare, cu ajutorul expunerilor lungi, fotograful poate să simbolizeze în mod simultan, atît spațiul cît și timpul și, prin aceasta, să exprime în fotografie

nu numai senzația de mișcare, dar să o și definească în termeni de viteză.

Scopul unei expuneri lungi este de a produce în fotografie un anumit grad de estompare a subiectului în mișcare, care să corespundă senzației de estompare pe care o simte cineva cînd un obiect în mișcare traversează repede cîmpul său vizual. Dacă vă fixați privirea asupra unui obiect în mișcare și îl urmăriți în timp ce se deplasează, puteți să vedeți clar acel obiect; însă, în acet caz, fundalul va apărea estompat. Ca urmare a acestei incapacități a ochiului de a vedea clar în mod *simultan* obiecte în mișcare și obiecte în repaus, contrastul între claritate și estompare produce în fotografie impresia de mișcare. Cu cît gradul de estompare este mai pronunțat, cu atît este mai puternică sugerarea senzației de viteză. Din această cauză, fotograful are un control plastic total în înfățișarea vitezei unui obiect în mișcare; se poate face ca el să apară într-o mișcare rapidă sau înceată prin utilizarea unor viteze de obturație corespunzătoare.

Cu privire la cele de mai sus, nu are importanță ce se redă clar și ce se redă estompat: subiectul care se mișcă sau fundalul care stă pe loc. Unele dintre cele mai frapante fotografii se fac mînuind aparatul ca pe o pușcă: îndreptîndu-l spre subiectul în mișcare, urmărindu-l de-a lungul traseului și expunînd în timp ce aparatul este în mișcare. Procedînd astfel, imaginea subiectului în mișcare apare clară și aceea a fundalului imobil apare estompată. Aceeași impresie de viteză apare atunci cînd relațiile sînt inversate (subiectul estompat și fundalul clar). În primul caz există avantajul în plus că însuși subiectul în mișcare apare clar și poate fi văzut cu toate amănuntele lui.

Condițiile mai pot fi inversate în cazul în care fotograful și aparatul sînt în mișcare, în timp ce subiectul fotografiei stă pe loc. Un exemplu bun ar fi încercarea de a înregistra impresiile unei persoane care conduce o mașină în viteză mare.

Într-un astfel de caz, subiectul propriu-zis al fotografiei nu ar fi concret, ci o noțiune abstractă — mișcare sau viteză — și ar trebui aplicate concluziile la care am ajuns mai înainte.

Expuneri multiple. Fotograful, în loc să-și limiteze prezentarea la o singură fază aleasă mai mult sau mai puțin la întîmplare din continuitatea mișcării, poate să obțină cîteodată rezultate mai bogate în informație, arătînd într-o singură fotografie, prin expuneri multiple, o secvență de faze consecutive ale unei mișcări. Din punct de vedere tehnic, acest lucru se realizează prin expunere dublă (sau triplă, quadruplă etc.) pe același negativ, făcută la intervale de timp corespunzătoare cu viteza de mișcare, fie cu lumină stroboscopică cu repetiție. Prima tehnică poate fi folosită numai

pentru subiecte care se mișcă relativ încet; a doua tehnică poate fi folosită oridecîteori este posibil să se utilizeze lumină stroboscopică, oricît de mare ar fi viteza subiectului.

Acest tip de tratare interpretativă a mișcării se potrivește cel mai bine cu subiectele care își schimbă permanent forma în timpul mișcării (de exemplu, un om în mișcare), fiindcă o fotografie care redă diferite aspecte ale subiectului conține desigur o informare mai bogată decît o fotografie care se limitează să ilustreze numai o singură fază. Două condiții sînt esențiale pentru reușita expunerilor multiple: fundalul în fața căruia se fotografiază mișcarea trebuie să fie negru sau, cel puțin, foarte închis; subiectul care se mișcă trebuie să aibă o tonalitate relativ deschisă, sau să fie astfel luminat, încît conturul său să apară bine definit (lumină de contur). Un maestru al acestei tehnici este Gjon Mili. Un foarte bun exemplu de expuneri multiplele, în care se utilizează mai multe expuneri reglate manual pe același negativ, este fotografia mîinilor care citesc Braille, de Dick Wolters, la pag. *280*. Alte exemple, binecunoscute, de expuneri multiple sînt fotografiile cu secvențe ale soarelui de miez de noapte, care nu apune niciodată, realizate la Cercul Polar în ziua cea mai lungă a anului și fotografiile care arată diferitele faze ale lunii în timpul unei eclipse, luate pe același film prin metoda expunerilor multiple.

Serii de fotografii. Expunerile multiple constituie una dintre cele mai bune metode care se pot folosi pentru a ilustra mișcarea, însă, din nefericire, aplicarea în practică a acestei metode are anumite îngrădiri. Totuși, în loc să se reprezinte diferite faze ale mișcării într-o singură fotografie, adesea este posibil ca aceste faze să fie arătate sub forma unei serii de fotografii individuale, luate la intervale mai lungi sau mai scurte, durata acestora fiind determinată de viteza mișcării.

Seriile de fotografii sînt cele mai potrivite pentru înregistrarea unor mișcări foarte lente. În acest sens, mișcarea este echivalentă cu schimbarea în general, cuprinzînd aproape orice schimbare a subiectului: gesturile și expresiile diferite ale unui vorbitor, joaca unor copii sau diferitele aspecte ale unui peisaj care se modifică după anotimp. În cazurile de mai sus și în altele asemănăntoare, o serie de fotografii va transmite o impresie mai cuprinzătoare decît o fotografie izolată, care ilustrează numai un aspect momentan al subiectului.

Compoziția dinamică. Aproape orice mișcare — în afară de acelea care au un caracter haotic, ca învălmășeala oilor într-un țarc — are o anumită direcție. Accentuînd această direcție, printr-o compoziție dinamică, fotograful creator poate să intensifice impresia de mișcare și viteză.

Compoziția dinamică este opusul compoziției statice. O compoziție statică sugerează calm și liniște, fiindcă părțile componente ale imaginii sînt organizate într-un desen odihnitor, bazat în mod predominant pe linii orizontale și verticale, linii care sugerează soliditate și echilibru static. O compoziție dinamică se bazează în special pe linii diagonale (oblice) și tipare care sugerează mișcare și acțiune. Obiecte aranjate pe planuri oblice par să se afle într-un pericol iminent de a aluneca în jos, de a fi puse în mișcare. Prin urmare, plasînd imaginea subiectului în mișcare de-a lungul uneia din diagonalele cadrului, fotograful poate să amplifice în mod eficace senzația de mișcare.

Adesea această senzație de mișcare mai poate încă să fie amplificată, plasînd imaginea subiectului în mișcare nu numai de-a lungul uneia dintre diagonale, dar și foarte aproape de unul dintre colțurile cadrului. În timp ce majoritatea începătorilor plasează dinadins subiectul în centrul cadrului, fotografii cu experiență au grijă să evite o asemenea simetrie care are tendința să facă plictisitoare o fotografie plină de dinamism. Simetria sugerează echilibru și repaus. În contrast, asimetria indică o stare de echilibru deranjat: neliniște, mișcare, acțiune. De exemplu, un fotograf trebuie să realizeze un reportaj despre o cursă de automobile. De pe un punct mai înalt, el face o fotografie oblică, din față, cu unul dintre participanții la cursă, care se apropie. Dacă plasează participantul chiar în centrul cadrului său, automobilul nu este « nici aici, nici acolo » și nu rezultă nici o senzație de mișcare. Dacă plasează imaginea automobilului în colțul de stînga-sus al cadrului, pista goală din fața lui sugerează conceptul de apropiere, care implică mișcare. Dacă plasează automobilul în colțul din dreapta-jos, pista goală din spatele lui — distanța pe care a parcurs-o deja — sugerează conceptul de sosire, care de asemenea implică mișcare.

Cîteodată, este suficientă doar o înclinare în cadru a subiectului în mișcare (ceea ce se poate face fie pe negativ, fie printr-o încadrare potrivită la mărit) pentru a crea o senzație de mișcare. Cu cîtva timp în urmă, a trebuit să fotografiez o locomotivă care se apropia. Deoarece urma să fie bine vizibil fiecare amănunt al acestui nou tip de locomotivă, fotografia trebuia să fie clară — era exclusă deci estomparea ca indiciu al mișcării. Însă, în același timp, trebuia să reiasă evident faptul că locomotiva se apropie în mare viteză. Am fotografiat locomotiva într-o curbă, și, atunci cînd am încadrat imaginea la mărit, am înclinat mult locomotiva — într-un unghi apropiat de cel al unei motociclete care parcurge o curbă — ceea ce a produs senzația dorită de viteză (vezi fotografiile de la pag. 108).

Alegerea momentului. Nu de mai puțină însemnătate pentru simbolizarea reușită a mișcării este *alegerea momentului.* Dacă viteza de obturație (care determină gradul de estompare a subiectului în mișcare) este prea lentă în raport cu viteza subiectului, imaginea va apărea prea estompată și s-ar putea să devină aproape de nerecunoscut; dacă este prea scurtă, imaginea va fi doar neclară, fără să sugereze mișcarea. Dacă însuși momentul expunerii nu este ales astfel încît să coincidă cu momentul culminant al acțiunii, se va pierde dramatismul. Pentru a evita acest lucru, fotograful trebuie să fie în stare să anticipeze acest moment crucial, mai ales în cazurile în care este vorba de acțiuni rapide, ca de exemplu, la fotbal sau la box. Există întotdeauna o întîrziere inevitabilă (timpul de reacție) între a vedea și a expune, din cauza timpului consumat de impulsurile nervoase pentru a ajunge de la ochi la creier și de creier la mînă. Prin urmare, în momentul în care fotograful vede în mod conștient momentul culminant al acțiunii, de obicei este prea tîrziu ca să se mai facă expunerea, deoarece înainte ca obturatorul să se poată declanșa, momentul ideal a trecut. Fotografii de sport experimentați sînt foarte conștienți de această întîrziere provocată de timpul de reacție, și, anticipînd ceea ce se va întîmpla, ei sînt de obicei în stare să declanșeze cu o fracțiune de secundă înainte ca să vadă de fapt momentul culminant, și astfel ei reușesc să surprindă evenimentul dramatic.

Trăim și ne mișcăm într-o lume tridimensională. La fiecare pas, în fiecare clipă, oamenii, obiectele, lucrurile apar în mod diferit, impresiile spațiale se schimbă, totul se mișcă, aspectele vieții nu sînt niciodată aceleași.

Toate acestea se sfîrșesc brusc în momentul în care fotografiem o frîntură din această realitate. Deodată viața îngheață, mișcarea se oprește, se fixează în mod irevocabil relațiile dintre obiecte în spațiu și timp, în mărime, scară și în perspectivă. De asemenea rămîn fixate și expresiile întîmplătoare, poziția stîngace momentană, suprapunerea accidentală a formelor, racursiul temporar, juxtapunerea întîmplătoare a lucrurilor — toate aceste amănunte pe care în mod normal nu le observăm, pentru că ele au loc prea repede și se schimbă prea rapid în timp ce ne mișcăm prin viață; aspecte care nu sînt tipice însă se accentuează în mod excesiv de îndată ce le vedem într-o fotografie.

Evitarea acestor efecte accidentale, atipice, care întunecă și chiar schimbă înțelesul și impresia fotografiilor noastre, este unul dintre scopurile principale ale compoziției.

Pentru mulți fotografi și în special pentru majoritatea începătorilor, compoziția reprezintă o noțiune magică, care ar conține cheia succesului în fotografie. Citind despre compoziție, ei se așteaptă să găsească o culegere de formule sau reguli, care, dacă sînt urmate cu strictețe, îi vor conduce în mod automat la producerea unor fotografii minunate. De fapt, astfel de reguli există și pot fi găsite în multe cărți și articole despre fotografia artistică. Din nefericire, acestea însă duc în mod automat la realizarea de fotografii șablon de tipul « ei și ! » sau ca acelea care se folosesc în calendare,

fotografii stereotipe, pentru că majoritatea acestor reguli sînt arbitrare, fără nici o bază reală. Toate acele minunate teorii despre linii directoare și suprafețe de confuzie au fost de mult dezmințite prin experiențe științifice conduse de psihologi calificați. Aceste cercetări se bazează, în parte, pe date furnizate de aparate de filmat speciale, conectate cu ochiul, care înregistrează mișcările ochiului în timp ce contemplează o fotografie. Ele dovedesc în mod concludent că ochiul privitorului, fără să țină seama de linii directoare și suprafețe de confuzie, se fixează de îndată asupra centrului de interes din fotografie. Numai dacă nu există vreun centru de interes în fotografie, dacă fotografia este dezorganizată și lipsită de interes, ochiul rătăcește la întîmplare pe suprafața ei, dar chiar și atunci, fără să dea o prea mare atenție acelor reguli de care se presupune că este condus.

Totuși, faptul că nu există reguli speciale de compoziție nu înseamnă că compoziția ca atare este o noțiune teoretică, fără vreo valoare practică. Înseamnă doar că concepția obișnuită despre compoziție este greșită. Deși implicațiile ei sînt foarte deosebite de acelea pe care le presupun majoritatea fotografilor, o compoziție bună este în realitate tot atît de esențială pentru realizarea unei fotografii eficace, cum este și o tehnică bună. Dacă mi s-ar cere o definiție, aș spune că compoziția poate fi numită bun simț plastic. Sau, după cum a spus odată Edward Weston: compoziția bună este numai cel mai riguros fel de a vedea un subiect.

Prin urmare, o fotografie bine compusă este în primul rînd o fotografie limpede și bine organizată în care subiectul este prezentat în forma cea mai clară, cea mai viguroasă și cea mai eficace. Pentru a realiza acest lucru, fotograful ar trebui să fie condus de anumite principii de bază, care se aplică oricărei opere de artă și dintre care unele au mai fost discutate în diferite contexte, în alte capitole ale acestei cărți. Cele ce urmează reprezintă un rezumat al celor mai importante dintre aceste principii și considerații.

Simplitate. Cu cît afirmația este mai puțin înfrumusețată și mai directă cu atît va fi mai clară și mai eficace. În comparație cu ochiul, obiectivul vede prea multe lucruri. Fotografiile care conțin prea multe elemente ale subiectului nu sînt limpezi și duc la confuzii. În loc de a încerca să spuneți totul într-o fotografie, subîmpărțiți subiectele complexe și prezentați-le sub forma unei serii scurte, în care fiecare imagine să ilustreze în mod clar numai un singur aspect — după cum un scriitor bun preferă mai multe propoziții scurte unei fraze lungi și complicate.

Conținut. Dacă un subiect nu vă spune nimic, nu-l fotografiați. Nu faceți anumite subiecte doar pentru că se compun bine,

o abordare periculoasă ce a constituit căderea multor fotografi, care ar fi putut să fie buni. Conținutul fotografiei pe care intenționați să o realizați, împreună cu scopul ei, dictează metode de abordare, forma și mijloacele de redare. Înainte de a expune, întrebați-vă întotdeauna: *de fapt*, de ce vreau să fotografiez acest subiect? Ce va însemna această fotografie pentru mine? Ce va comunica altora? Care este cel mai bun mijloc de a exprima acest conținut într-o formă vizuală?

Redactare și condensare. Suprafața unei fotografii este limitată, spațiul ei este prețios. Pentru a evita risipirea lui cu elemente nesemnificative, redactați-vă imaginile *înainte* de a le expune; alegeți distanța față de subiect și unghiul de vedere cu scopul de a include pe negativ cît mai multe aspecte esențiale ale subiectului, evitînd în același timp elementele care distrag și provoacă confuzie. Amintiți-vă, în special, că planul apropiat este cel mai concentrat și de aceea reprezintă și cea mai viguroasă, cea mai eficace formă de prezentare. Mai amintiți-vă că porțiunea de film care conține esența subiectului, aleasă cu grijă și mărită în mod corespunzător, dă adesea o fotografie mai plină de efect decît o copie de pe întreg negativul.

Alb și negru grafic. Nici o redare în alb-negru a unui subiect care conține culoare nu poate fi vreodată naturală. Însă, realitatea poate foarte bine să fie exprimată în termeni de alb și negru cu condiția, desigur, ca traducerea din realitate în imagine să se facă nu literal, ci liber, cu accentuarea esenței subiectului și a aspectelor lui superficiale sau trecătoare. Alb-negrul grafic curajos are o frumusețe și o putere de expresie proprie — calități care nu se găsesc în natură, însă sînt foarte potrivite pentru a simboliza acele trăsături ale realității care, din motive evidente, nu pot fi exprimate direct într-o fotografie.

Static sau dinamic. Efectul unei imagini poate fi sau de calm, sau de acțiune. Simboluri odihnitoare (statice) sînt liniile orizontale și verticale (pentru că ele sugerează un echilibru stabil) precum și plasarea centrului de interes în sau aproape de mijlocul fotografiei. Simboluri active (dinamice) sînt diagonalele și liniile înclinate, oblice sau convergente care sugerează dezechilibrul, precum și plasarea asimetrică a centrului de interes în cadrul fotografiei. În plus, vederile drept din față sau drept dintr-o parte sînt fundamental statice, în timp ce vederile oblice sau unghiulare sînt dinamice. Nici una dintre aceste forme de prezentare nu este mai bună decît cealaltă; sînt doar deosebite. Totuși, în cazuri speciale, una este mai potrivită pentru redarea subiectului, decît cealaltă. Care dintre ele este aleasă, depinde de caracteristicile subiectului, de intențiile fotografului și de scopul fotografiei.

Dimensiune și proporții. Mărirea fotografiilor îi dă posibilitate fotografului să schimbe nu numai dimensiunea, dar și proporțiile imaginii sale; ambele fiind determinate la mărit de natura subiectului și de scopul fotografiei. Unele subiecte ca peisajele, marinele, construcțiile, străzile și orașele apar cu atît mai eficace cu cît mărirea se face mai mult; altele, ca oameni, copii și portrete, apar nenaturale și chiar neplăcute dacă sînt mărite dincolo de o anumită dimensiune. Deși proporțiile standard ale celor mai obișnuite dimensiuni de hîrtie fotografică sînt de patru pe cinci, unele subiecte apar mai de efect dacă sînt prezentate într-un cadru mai alungit sau mai lățit, cîteodată chiar și de forma unui pătrat. Fotografilor care cred că folosirea unei părți numai din hîrtia fotografică constituie o risipă, li se amintește faptul că o astfel de risipă produce excelente fîșii pentru probele de determinare corectă a expunerii măririi.

Nu este adevărat că o fotografie e în mod automat proastă dacă subiectul sau centrul de interes este plasat fie exact în mijlocul imaginii, fie înghesuit într-unul din colțuri; dacă orizontul împarte imaginea în două părți egale; dacă o parte a subiectului este înlăturată prin mărire; dacă cerul este complet alb sau dacă nu există nori într-un cer albastru; dacă contrastul este sau prea puternic, sau prea slab; dacă o umbră este complet neagră sau lipsită de detalii; dacă luminile din imagine sînt înconjurate de halo-uri; dacă verticalele par că converg, sau dacă mărirea este neclară, estompată sau cu granulație.

Deși acestea pot foarte bine să constituie greșeli într-o fotografie, ele pot, pe de altă parte, să fie utilizate dinadins în producerea anumitor efecte predeterminate pentru a caracteriza mai bine un subiect anume. După cum am afirmat mai înainte, nu există reguli fixe de compoziție; ceea ce este greșit într-un caz, poate să fie corect în altul.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

A compune înseamnă a organiza elementele componente ale unei fotografii, astfel încît rezultatul să constituie o unitate independentă, ușor de înțeles, bine redactată. Din fericire (unii spun *din nenorocire*) nu există reguli precise care să-l încurce pe fotograf spunîndu-i *ce* trebuie să facă pentru a-și atinge ținta. Totuși, există anumite principii — destul de flexibile pentru a-i lăsa fotografului creator suficiente posibilități de a se exprima în stilul său personal — care constituie un ghid și un cadru

pentru organizarea fotografiei sale. Depinzînd de cerințe speciale, în practică, aceste principii pot fi aplicate în mai multe feluri:

Regia și aranjarea. În cazurile în care fotograful are un control total asupra situației, după cum se întîmplă în multe reportaje în care este vorba de oameni, și întotdeauna în studio, el își regizează subiectele și își aranjează obiectele pînă cînd este convins că sînt îndeplinite cerințele unei bune compoziții. În teorie, aceasta este soluția ideală a problemei unei bune compoziții. Totuși, în practică, această metodă conține pericolul supraregizării și al supra-aranjării care în mod constant duc la fotografii incredibil de perfecte, care par cu totul lipsite de viață și sînt caracteristice pentru producția de tip industrial. Fotografiile au tot ce le trebuie, însă, din păcate, le lipsește conținutul și indicația scopului.

Alegerea punctului de stație. Acest aspect se aplică în special la peisaje și la fotografiile de arhitectură. Fotograful studiază astfel de subiecte cu răbdare, din diferite poziții și unghiuri, în diferite condiții de lumină, pînă cînd găsește cea mai bună poziție pentru realizarea fotografiei. El este în special conștient de faptul că primul aspect al unui subiect este rareori acela care îl prezintă în modul cel mai avantajos, că un subiect mare, cum este un peisaj, sau redarea unui oraș s-ar putea să arate mult mai bine de la un punct de stație situat la o depărtare de kilometri și că teleobiectivele sînt un mijloc ideal, care îl scutește de necesitatea să folosească un punct de stație înlăuntrul unei anumite distanțe limitate față de subiect.

Determinarea momentului de expunere. Cele ce urmează se aplică în special la fotografia de mișcare. Determinarea momentului trebuie făcută astfel ca fotografia să fie luată în acea fracțiune de secundă în care mișcarea ajunge la punctul culminant, iar formele care iau parte la acțiune se află într-o relație semnificativă și expresivă. Această observație se referă și la multe scene de stradă, la fotografiile luate pe plajă etc. — la toate acele fotografii în care e bine să nu lipsească un om sau un grup de oameni, un obiect în mișcare (un automobil de-a lungul unei șosele), plasate într-un mod specific, care să dea fotografiei viață și etalon de mărime. După ce a găsit un punct de stație de la care obiectele

imobile din cîmpul obiectivului formează o compoziție mulțumitoare, fotograful va aștepta cu răbdare pînă cînd desenul format de subiectele în mișcare îi pare și el mulțumitor.

Compoziția în timpul măritului. Adesea, condiții în afara posibilităților de control îl împiedică pe fotograf să realizeze cea mai bună compoziție posibilă, direct pe film. De exemplu, dacă fotograful nu are un teleobiectiv și nu vrea să fotografieze de la un punct de stație mai apropiat, mai dezavantajos, imaginea produsă s-ar putea să fie mai mică decît cea dorită și să fie înconjurată pe film de prea mult spațiu inutil; dacă trebuie să facă în grabă o fotografie pentru a nu pierde momentul culminant al unei mișcări sau o anumită configurație interesantă, poziția subiectelor în cadru s-ar putea să fie greoaie; dacă verticalele convergente dintr-o scenă de stradă dau impresia unor clădiri gata să se prăbușească; dacă o suprafață luminoasă inevitabilă strică echilibrul unei compoziții; dacă aceste greșeli și altele similare pot fi ușor corectate și compoziția unor astfel de imagini poate fi mult îmbunătățită în timpul operației de mărire. Totuși, deși astfel de corectări sînt întotdeauna posibile și nu sînt greu de făcut, ele ar trebui folosite pentru a corecta greșeli *de neînlăturat* ale negativului și *nu* ca o scuză pentru grabă sau compoziție neîngrijită.

Partea a 5-a

REPORTAJUL FOTOGRAFIC

Cartea de față se bazează pe experiența, gîndurile și concepțiile unui *fotograf*. Îmi dau prea bine seama că, în cele ce urmează, vorbind pe scurt despre reportajul fotografic, încalc uneori domeniul redactorului, ale cărui puncte de vedere s-ar putea să nu coincidă întotdeauna cu ale mele. S-ar putea crede că acest capitol ar fi trebuit să fie scris de un redactor. La aceasta aș vrea să răspund că fotograful este cel care realizează fotografiile cu care lucrează redactorul; că fotograful întîlnește oamenii și vizitează locurile pe care redactorul le cunoaște de obicei numai din fotografii; că fotograful este acela care trebuie să rezolve toate greutățile legate de realizarea fotografiilor — greutăți care, desigur, nu-l privesc pe redactor; și că fotograful, avînd experiența terenului, este îndreptățit să judece munca redactorului — reportajul fotografic așa cum apare în revistă —, deoarece el este una dintre puținele persoane care cunosc întreaga desfășurare a reportajului și astfel are competența să compare realitatea cu prezentarea ei. Din acest punct de vedere, al fotografului activ, sînt făcute observațiile și comentariile care urmează.

Scopul celor mai mulți fotografi este să-și vadă fotografiile publicate într-o revistă — *o revistă ilustrată*. De ce? Pentru că acceptarea fotografiilor de o revistă ilustrată înseamnă *recunoaștere*. Mai mult decît atît, înseamnă că fotografiile sale vor fi văzute de mii și poate milioane de oameni, acesta fiind de fapt motivul care l-a determinat să facă fotografiile.

De ce preferă fotografii să li se publice lucrările într-o revistă ilustrată și nu ca ilustrații într-o revistă în care predomină textul? Pentru că o ilustrație este subordonată textului pe care îl ilustrează, pe cînd într-o *revistă ilustrată fotografia e pe primul plan și textul nu face decît să explice fotografia.*

Revistele ilustrate întrebuințează fotografiile la fel cum revistele literare întrebuințează cuvintele — ca părți componente ale limbajului lor specific. În cazul acesta, limbaj cu imagini. Și, după cum este nevoie de multe cuvinte pentru a spune o poveste coerentă, tot așa e nevoie de multe fotografii pentru a realiza un reportaj fotografic coerent. Cu toate acestea, în ceea ce privește puterea descriptivă, atît cuvintele cît și fotografiile au anumite limite, inerente. Un scriitor, de exemplu, descriind un anumit tip de om, poate să scrie pagină după pagină și, cu toate acestea, să nu creeze o impresie atît de precisă ca cea creată de o fotografie bună. Pe de altă parte, un fotograf care încearcă să ilustreze gîndurile și simțămintele a doi îndrăgostiți poate să facă oricît de multe fotografii, el nu poate comunica ceea ce un scriitor bun poate exprima într-o jumătate de pagină de proză. Din cauza unor astfel de limite, pentru a fi *complet*, un reportaj fotografic trebuie să fie de obicei întregit într-un fel oarecare cu text — titluri și explicații la fotografii.

Însă, pentru a realiza un *bun* fotoreportaj, este nevoie de *mai mult* decît această combinație. Dacă materialul nu este prezentat într-o formă coerentă, bine alcătuită și eficace din punct de vedere vizual, înțelegerea fotoreportajului poate să sufere, sau reportajul poate să devină obositor și plictisitor. Astfel, forma în care reportajul e prezentat în revistă, este tot atît de importantă pentru succesul lui, ca și calitățile tehnice și artistice ale părților sale componente.

Numai în mod excepțional, ca și în cazul anumitor albume fotografice, reportajul este opera unei singure persoane. De obicei, el reprezintă eforturile combinate ale unui grup de persoane care lucrează într-o strînsă colaborare, în echipă, fiecare fiind un specialist în propriul lui domeniu. De obicei, patru oameni, ajutați de mulți alții, sînt în primul rînd răspunzători de realizarea unui reportaj.

Redactorul. Preia răspunderea pentru realizarea fotoreportajului. El coordonează și supraveghează munca, alege materialul care se potrivește cu nevoile revistei sale, decide cît spațiu să fie dat reportajului și adaptează reportajul punctului de vedere al redactorului-șef. Pentru că meseria lui este să judece reportajul gata din punct de vedere al cititorului — al « omului de pe stradă » care nu are nimic de a face cu tehnica realizării lui — de obicei, el se abține de la învățarea procedeelor tehnice care ar putea să-i știrbească obiectivitatea. Deși atitudinea lui este de înțeles, ea poate să producă greutăți fotografului care, ca urmare, s-ar putea să se bucure de puțină înțelegere din partea redactorului, în anumite probleme de producție.

Fotograful. Realizează fotografiile și este răspunzător de calitatea, continuitatea și coerența lor. Nu rareori fotografului îi aparține și ideea fotoreportajului. În general, el colaborează cu redactorul și cu scriitorul la alcătuirea planului reportajului în stabilirea felului de abordare și a metodelor de executare, contribuind cu ideile sale la găsirea celei mai eficace forme de prezentare plastică. În calitate de consilier tehnic, el corectează de asemenea concepțiile greșite pe care le-ar avea redactorul sau scriitorul, în ceea ce privește posibilitățile de realizare a anumitor fotografii.

Scriitorul. Redactează explicațiile fotografiilor, blocurile de text și titlurile. Sarcina lui este de a prezenta fundalul subiectului, care nu poate fi prezentat într-o fotografie și să identifice oamenii, datele și evenimentele. Adesea, munca lui este complicată de faptul că el trebuie să realizeze aceasta într-un anumit spațiu limitat — spațiul pus la dispoziție pentru explicație. Cîteodată se întîmplă ca aceste spații să fie prea mici pentru a permite scriitorului să spună tot ce este necesar; pe de altă parte, s-ar putea ca ele să fie prea

mari, obligînd pe scriitor să le umple cu mai multe cuvinte decît ar fi trebuit.

Machetatorul. Răspunde de organizarea vizuală a fotoreportajului. În conformitate cu dispozițiile primite de la redactor, el distrubuie fotografiile într-un anumit număr de pagini, dînd o atenție deosebită continuității și varietății în ceea ce privește aspectul vizual (ritmic) al reportajului. El mai are grijă ca fotografiile frumoase sau importante să fie bine scoase în evidență prin mărime și plasare; ca fotografiile care apar pe două pagini față în față să se completeze unele pe altele din punct de vedere tematic și să se scoată reciproc în evidență din punct de vedere grafic; să existe spații potrivite pentru explicații, blocuri de text, titluri și eventual subtitluri, ca fotografiile de deschidere și închidere să marcheze începutul și sfîrșitul reportajului.

REZUMAT ȘI CONCLUZII

Un fotoreportaj *nu* este produsul unei singure persoane — fotograful — ci al unui grup de oameni care lucrează împreună pentru realizarea unui scop comun. Fiecare îndeplinește o funcție specifică și importantă. Cu cît fiecare este mai calificat și are o imaginație mai bogată — cu cît are o personalitate mai puternică — cu atît este mai posibilă realizarea unui fotoreportaj mai reușit. Pe de altă parte, este mai mare și probabilitatea unor diferende între personalități deosebite și a unei puternice opoziții față de ideile celuilalt. Cu toate acestea, deoarece imposibilitatea de a colabora anulează nu numai eforturile celorlalți membri ai grupului ci și propriile eforturi, acest pericol este suficient pentru a asigura în cele din urmă, o înțelegere și un acord înlăuntrul echipei, ceea ce este necesar pentru realizarea unor fotoreportaje bune.

Aspectele realității sînt în continuă schimbare. Chiar și obiectul cel mai simplu poate să apară în cele mai diferite chipuri, depinzînd de unghiul sub care îl vedem, de distanța sau de lumina în care îl vedem. Și dacă ne gîndim la evenimente care se desfășoară în timp și spațiu, numărul diferitelor aspecte devine într-adevăr astronomic. Prin urmare, dacă un fotograf dorește să comunice mai mult decît un singur aspect limitat al subiectului său, el trebuie să descrie fiecare fază separată sub forma unei fotografii separate. Și rezultatul, un număr de astfel de fotografii, reunite sub o temă sau o idee comună, este desigur un fotoreportaj.

Fotoreportajele pot avea forme numeroase, diferite, depinzînd de tot felul de factori, ca de exemplu, însemnătatea și complexitatea subiectului, caracterul și tipul revistei, spațiul disponibil. Pentru a-și aborda sarcinile în mod inteligent și pentru a nu risipi timp și material cu prea multe fotografii, sau a greși cu prea puține, fotoreporterul trebuie să știe în mod precis ce i se cere. El se poate întîlni cu următoarele tipuri de fotoreportaje.

Textul ilustrat. Acesta nu este un fotoreportaj în adevăratul înțeles al cuvîntului, întrucît fotografiile sînt întrebuințate, pur și simplu, în sprijinul textului. Cîteodată, s-ar putea să nu fie nevoie decît de o singură fotografie; de exemplu, un portret pentru a ilustra un articol despre o personalitate. Alteori este nevoie de un mic număr de fotografii, ca fiecare să ilustreze anumite pasaje importante ale reportajului. Legătura dintre ele este făcută prin text.

Fotoreportajul. Aceasta este forma cea mai obișnuită a reportajului fotografic. Ea se bazează pe o serie de fotografii legate

între ele, susținute într-o oarecare măsură de text. Subiectul, aspectele și amănuntele lui diferite, mediul, implicațiile sînt reprezentate pe cît posibil într-o formă vizuală, explicațiile referindu-se numai la acele aspecte ce nu pot fi comunicate decît prin cuvinte. De o importanță vitală este coerența. Chiar și fără explicații, un fotoreportaj, cu toate că ar putea fi oarecum incomplet, trebuie totuși să fie inteligibil și să dea prin sine însuși o impresie de unitate.

Fotoreportajul pur. Acesta este un tip relativ rar — fiind compus numai din fotografii fără explicații — care se susține și fără text. Această formă este folosită în mod ocazional pentru scurte secvențe de fotografii de tipul « cum trebuie procedat » care se explică prin ele însele. Un album de fotografii bazat în întregime pe fotografii fără explicații este cel al lui David Douglas Duncan « Așa arată războiul ». Deoarece *totul* trebuie comunicat într-o formă vizuală, acesta este tipul cel mai dificil de fotoreportaj și poate fi întrebuințat numai în cazurile în care este vorba în mod predominant de calități faptice ale subiectului.

Reportajul combinat. Acesta este un reportaj ilustrat în care se combină desene, diagrame, hărți, fotografii și texte. Exemple tipice sînt seriile din *Life* intitulate « Lumea în care trăim », unde picturi și desene ale unor subiecte care nu se pot fotografia (de exemplu, o secțiune a pămîntului) completează fotografiile.

În ceea ce privește felul în care iau naștere, se pot distinge trei tipuri de reportaje fotografice:

Reportajul întîmplător. Uneori fotograful poate să întîlnească în mod accidental un subiect sau un eveniment. Într-un astfel de caz, planificarea devine imposibilă și, dacă fotograful realizează sau nu un reportaj, aceasta depinde în primul rînd de prezența lui de spirit. El trebuie să acționeze repede, făcînd aproape în mod instinctiv operația potrivită la momentul potrivit. Însă, în timp ce unii fotografi fac lucrul acesta fără greutate, ceilalți se fîstîcesc într-atît, încît uită și cum să-și mînuiască aparatele. Deși acest tip de reportaj depinde în mare măsură de noroc, s-au produs totuși unele fotografii remarcabile în astfel de condiții, printre altele renumita serie cu dezastrul vasului Hindenburg și fotografia luată cu prilejul sinuciderii unui om care s-a aruncat de pe platforma de observație a zgîrie-norului Empire State Building.

Reportajul anticipat. Fotograful așteaptă să se întîmple ceva, însă nu se știe dacă evenimentul va merita să fie înregistrat. Exemple de acest fel de reportaje sînt legate de evenimentele sportive sau oficiale, interviuri cu celebrități, revolte, război. Se poate uneori ca fotograful să nu știe în mod precis nici măcar unde se va petrece evenimentul anticipat. O planificare, într-o anumită

măsură, este însă posibilă și chiar de dorit. Cu toate acestea, ea trebuie să fie foarte elastică, lăsînd astfel posibilitatea unor schimbări rapide în abordare și tehnică.

Reportajul planificat. Acesta este reportajul tipic pentru revistele ilustrate. El trebuie conceput, documentat, planificat și executat ca o povestire pe care vrea s-o scrie un scriitor. Pentru a asigura continuitatea și a avea certitudinea că nimic nu va fi uitat, întregul reportaj va trebui să fie schițat sub forma unui scenariu în care se enumeră toate fotografiile necesare, completate cu informații precise asupra locului, timpului, legăturilor, personalităților. Deși de cele mai multe ori este imposibil (ba chiar de nedorit) ca fotograful să urmeze în mod precis acest scenariu, el este totuși foarte util ca un ghid general, ca o listă de ceea ce trebuie făcut și ca un mijloc de a organiza timpul și amănuntele practice pentru realizarea reportajului.

În ceea ce privește tehnica, coerența și continuitatea imaginilor trebuie să facem o distincție între patru tipuri de fotoreportaje:

Aparatul rămîne în același loc. Acesta este tipul cel mai simplu de fotoreportaj, deși mai bine i s-ar spune secvență de imagini decît reportaj. Dacă fotograful, în loc să lucreze cu un aparat de fotografiat, ar trage o secvență cu un aparat de filmat și pe urmă ar mări unele cadre, el ar produce exact acest fel de fotoreportaj care este foarte adecvat pentru descrierea unor întîmplări ce se desfășoară în timp, ca de exemplu, un interviu sau o convorbire (gesturi și expresii diferite), o scenă de stradă, un copil care se joacă, sau creșterea unei plante. Coerența imaginilor rezultă din faptul că fundalul este mereu același, deoarece aparatul rămîne întotdeauna în același loc. Continuitatea se exprimă prin schimbarea treptată, în timp, a subiectului sau experimentului descris.

Aparatul își schimbă poziția, subiectul rămîne pe loc. În vreme ce tipul precedent de fotoreportaj îi dădea fotografului posibilitatea să descrie schimbări simple în timp, acest tip este cel mai potrivit pentru a descrie schimbări în aspectele spațiale ale subiectului. Exemple tipice sînt fotoreportaje ca cele despre case moderne din revistele de arhitectură: subiectul — casa — este imobil; pentru a-l descrie sub diferitele aspecte spațiale, fotograful — aparatul — se deplasează în jurul subiectului prezentîndu-l din diferite unghiuri, în relație cu clădirile învecinate și cu peisajul în care este situat. Coerența se menține prin faptul că subiectul secvenței de imagini rămîne același. Continuitatea se exprimă prin înaintarea aparatului în spațiu.

Atît aparatul cît și subiectul își schimbă pozițiile, deși subiectul tuturor imaginilor rămîne același. Exemple tipice de acest fel de foto-

reportaje sînt relatările despre personalități (în care subiectul este o anumită persoană) cum ar fi, de pildă, fotoreportajul lui Eugene W. Smith « Medicul de țară » sau cel al lui Leonard McCombe « Mă întîlnesc cu dragostea mea » (ambele publicate în revista *Life*). Coerența rezultă din faptul că în toate imaginile subiectul este același. Continuitatea este exprimată prin schimbări în timp și spațiu.

Poziții diferite ale aparatului și subiecte diferite totuși înrudite. Acesta reprezintă cel mai dificil tip de fotoreportaj, complex și îndrăzneț — reportajul de bază sau eseul tipic de revistă ilustrată. El poate fi comparat cu un roman, prin faptul că tratează multe subiecte și situații diferite, toate fiind axate pe aceeași idee centrală. Coerența și continuitatea se exprimă prin dezvoltarea unei teme al cărei subiect poate să aibă o extindere și o complexitate variabile, de la descrierea unei școli la aceea a unei mari industrii sau a unei țări întregi.

Una dintre calităţile cele mai însemnate ale unui fotoreportaj este adaptarea la specific; el trebuie să fie în spiritul revistei ilustrate pentru care a fost alcătuit. Deşi este evident că o revistă de arhitectură nu este interesată de un reportaj de modă, nu toţi fotografii îşi dau seama că *orice fel de reportaj* poate fi abordat în mod diferit, care depinde de tipul de revistă căreia îi va fi trimis. Cu alte cuvinte, dacă de obicei este simplu de hotărît tipul anume de subiecte ce ar interesa o anumită revistă, nu întotdeauna este uşor să găseşti forma de prezentare care, probabil, se va potrivi cel mai bine cu nevoile şi cerinţele unei anumite reviste. De exemplu, un reportaj de modă poate fi conceput punînd accentul fie pe actualitate, pe rafinament, pe sex-appel, fie pe aspecte practice, cum ar fi preţul redus şi durabilitatea — iar reportajul poate să fie realizat fie într-un stil documentar, fie cu multă fantezie şi într-un mod creator. Pentru a obţine punctul de vedere just asupra reportajului, fotograful trebuie să studiaze caracteristicile revistei pentru care are intenţia să realizeze reportajul.

Deşi propunerile majorităţii fotoreportajelor pornesc de la şefii de rubrică sau de la unii redactori şi ajung la fotograf sub forma unor însărcinări precise, întotdeauna se simte în redacţii nevoia de idei noi. Fotografii care doresc să propună propriile lor idei de fotoreportaje (pe care, dacă sînt acceptate, în cele mai multe cazuri vor fi rugaţi să le realizeze), ar trebui să se gîndească la următoarele aspecte:

Dependenţa de o anumită dată. Situaţia este foartă deosebită dacă reportajul este legat sau nu de o anumită dată sau perioadă. Un fotoreportaj despre un anume eveniment, de

exemplu, este legat de timp, în măsura în care devine inactual dacă nu este publicat pînă la o anumită dată. Sau, un reportaj poate să fie legat de timp numai într-atît încît trebuie să apară vara, sau iarna. Dacă un astfel de reportaj poate fi publicat la o anumită dată, adesea poate să fie păstrat pînă cînd vine timpul potrivit pentru a-l folosi (de exemplu, anul următor). Alte reportaje nu depind de timp, astfel că pot fi publicate oricînd. În general, cu cît o idee depinde mai puțin de o anumită dată, cu atît este mai mare probabilitatea ca ea să fie folosită. Un reportaj legat de o dată anumită are o singură șansă de a fi folosit, pe cînd reportajul care nu depinde de timp are mai multe.

Alegerea momentului. Ideile pentru reportaje care sînt legate de o dată, trebuie să fie supuse redacției la timpul potrivit. În afara cazului în care reportajul va trata un eveniment în actualitate, momentul în care trebuie propusă o idee depinde de graficul de producție al revistei. Unele reviste își planifică numerele chiar și cu șase luni înainte, altele cu două pînă la patru luni. Reportajele color sînt întotdeauna fixate înaintea celor alb-negru. De aceea, a propune iarna un reportaj despre schi este un fapt tardiv. Pînă la această perioadă, probabil că programarea este terminată, planurile și pregătirile fiind făcute cu mult înainte. Totuși, dacă o idee pentru un reportaj de iarnă este supusă spre sfîrșitul verii sau începutul toamnei, probabil că va fi analizată și, dacă este acceptată, fotograful va fi însărcinat să realizeze reportajul deîndată ce condițiile vor deveni favorabile.

Caracterul atractiv. Deoarece conducerile redacțiilor trebuie să se gîndească la masa cititorilor și la o atractivitate cît mai generală, cu cît va fi mai mare numărul de oameni care ar putea să fie interesați de un fotoreportaj, cu atît va fi mai mare șansa ca ideea sau fotoreportajul să fie acceptat de o revistă. Adesea, fotografii care au anumite preocupări, presupun că un subiect care îi interesează pe ei, va atrage și pe cititorul de rînd. Desigur, ideile de reportaje care nu interesează decît un număr restrîns de oameni nu au șanse de a fi acceptate. Pe de altă parte, majoritatea subiectelor care au un caracter atractiv foarte general au fost, deja, sub o formă sau alta, publicate în reviste și este de asemenea zadarnic să se propună o idee care a fost folosită. Cele mai bune subiecte sînt cele cu putere de atracție generală (care s-ar putea să mai fi fost publicate), prezentate însă sub o formă neobișnuită, dintr-un nou punct de vedere, sau într-o lumină diferită. Subiectele care interesează pe cei mai mulți oameni sînt cele care le sînt comune sau influențează masa oamenilor, precum și acelea care reflectă faptele, sentimentele, gîndurile și viața oamenilor.

Caracterul interesant al imaginilor. După cum am arătat mai înainte, trebuie să facem distincție între subiecte fotografice și subiecte literare. Primele se potrivesc cu o redare vizuală, celelalte nu. Este deci evident că, cu cît va fi mai fotogenic subiectul unei propuneri de fotoreportaj, cu atît va fi mai mare șansa ca el să fie acceptat de o revistă ilustrată. În această privință, fotograful care este mai obișnuit cu gîndirea în imagini, are un avantaj asupra scriitorului care este obișnuit să gîndească în cuvinte. Dacă se ajunge la o alegere între cele două — un subiect fotogenic, deși mai puțin important, iar celălalt mai important pentru redacție, dar nefotogenic — primul, fiind mai eficace, va fi adesea preferat. De fapt, aproape nici un redactor nu va refuza un fotoreportaj foarte frumos și cu imagini atrăgătoare, chiar dacă subiectul reportajului n-ar fi deosebit de însemnat ca știre sau n-ar avea vreo atracție prea generală. Însă, ca și fotografia fetei frumoase din reclamă, care de fapt nu are nimic de-a face cu produsul căruia i se face reclamă (în afară de a atrage atenția cititorului), un fotoreportaj excepțional de frumos aduce în revistă o atracție în plus, pe care puțini redactori își pot permite s-o ignore.

Amploarea temei. De regulă, o temă care se ocupă de un subiect relativ limitat și bine definit — fiindcă produce un tip de fotoreportaj mai simplu, mai puțin costisitor și adesea mai eficace din punctul de vedere al imaginilor — are o mai mare șansă de a fi acceptat, decît o temă care aparține unui subiect vast și definit în mod vag. De exemplu, un reportaj despre un oraș anume are o șansă mai mare decît un reportaj despre o țară întreagă; un reportaj despre o familie care este reprezentativă pentru o anumită comunitate are o șansă mai mare decît un reportaj chiar despre acea comunitate; un reportaj despre o anumită persoană are o șansă mai mare decît un reportaj despre toată familia; un reportaj despre un anumit jucător de baseball are o șansă mai mare decît un reportaj despre baseball ca disciplină sportivă.

Tipul de subiect. Deși tipul de subiect în jurul căruia se concentrează o idee de reportaj depinde în primul rînd de tipul de revistă pentru care se realizează, un lucru este sigur: indiferent de subiect, atracția generală a temei va fi cu mult mai mare dacă se introduc oameni în reportaj, decît dacă sînt tratate exclusiv obiecte neînsuflețite.

În special, merită să fie luate în considerare următoarele metode de abordare a ideilor de fotoreportaje:

Valoarea informativă. Fiecare este interesat de ceva nou, pentru că lucrurile noi sînt deosebite, neobișnuite, pasionante. Această observație este valabilă nu numai la știrile politice sau cele locale, dar la orice fel de subiect: modă nouă, descoperiri în știință sau

tehnică, noi ustensile de bucătărie, tipuri noi de materiale plastice cu proprietăți extraordinare, o tehnică nouă pentru prins pește, o metodă nouă pentru deparazitarea cîinilor. Și, desigur, obiecte vechi prezentate în forme *noi* din punct de vedere plastic, care devin astfel, în mod automat, interesante.

Cotidianul. Cititorilor le place să se identifice cu oamenii descriși în reportaj, să vadă propriile lor vieți și probleme reflectate în imagini, să simtă că se află într-un domeniu care le este familiar. Din această cauză, ideile bazate pe rutina vieții de fiecare zi a oamenilor de rînd au o atracție atît de puternică, mai ales dacă scot în evidență elementul dramatic și eroic al vieții de toate zilele, după cum au făcut: Eugene W. Smith în « Medicul de țară », « Infirmiera » și « Satul Spaniol »; Cornell Capa în « Voiajorul comercial »; Leonard McCombe în « Fata care face carieră » și alte reportaje despre oameni obișnuiți, publicate de revista *Life*.

Valoarea educativă. Oamenilor le place să învețe ceva despre lucruri necunoscute — mai ales dacă această învățătură poate să fie obținută în mod plăcut și ușor prin intermediul unui fotoreportaj. Din această categorie fac parte reportaje de genul « Cum să-ți construiești singur . . . », despre regiuni îndepărtate, țări străine, călătorii și expediții. De asemenea, reportaje pe teme de cultură, de artă, de istorie, știință, tehnică, medicină, sănătate sau despre alte civilizații, — cu condiția ca popularizarea să fie astfel făcută, încît subiectul să devină interesant, viu și, într-un fel, legat de experiența personală a cititorului.

Aventuri, emoții și sfîrșituri fericite. Fac parte din această categorie aventurile periculoase, escaladările de munți, curse de automobile și de cai, meciuri de box și alte sporturi. De asemenea, forme cu mai puține emoții ca vînătoarea, pescuitul, petrecerea vacanțelor și reportaje despre fete frumoase și vedete de cinema, dragoste și sex. Oamenilor le place să evadeze din monotonia vieții lor, chiar și pentru cîteva clipe, și să se identifice cu eroii, aventurierii și personalitățile pe care fotoreportajele le aduc în casele lor.

Cele mai bogate surse — adevărate mine de aur — pentru idei de reportaje sînt ziarele și revistele. Unele dintre cele mai folositoare idei sînt cîteodată ascunse într-o știre scurtă, plasată undeva pe o pagină a ziarului. Adesea, o astfel de știre conține în germene o idee pentru un fotoreportaj care trebuie doar dezvoltată și extinsă. Alteori, un paragraf poate să declanșeze o asociație de idei care să ducă la o foarte bună idee de reportaj. Dar chiar și un fotoreportaj amplu dintr-o revistă ilustrată poate să-i dea unui cititor cu imaginație o idee asupra felului cum să prezinte același subiect dintr-un punct de vedere total diferit, sau cum să folosească o tratare similară pentru un subiect cu totul diferit. Baza pentru descoperirea de idei pentru reportaje este gîndirea imaginativă: Ce sugerează știrea? Ce îmi amintește? Cum poate fi îmbunătățită? Cum poate fi exprimată sub forma unui fotoreportaj?

Alte surse de idei pentru reportaje sînt revistele și cărțile de specialitate. Citind, de exemplu, un manual de zoologie mi-a venit ideea unui fotoreportaj despre *oase*, un subiect ce pare foarte arid. Totuși, a fost publicat în *Life*, pe opt pagini.

Și, în sfîrșit, există desigur propriile preocupări și întîmplări ale fotografului, din care ar trebui să extragă idei de reportaje care să prezinte interes și pentru alții.

PĂRȚILE COMPONENTE ALE FOTOREPORTAJULUI FOTOGRAFIC

Un bun fotoreportaj este o unitate logică, bine organizată, în care fiecare parte are o funcțiune specifică. În această privință, fotograful trebuie să ia în considerație următoarele:

Numărul de fotografii. Numărul de fotografii necesare pentru un fotoreportaj depinde, în primul rînd, de însemnătatea și complexitatea temei și, în al doilea rînd, de numărul de pagini alocate reportajului. Totuși, acest al doilea factor poate să se modifice pe parcurs. Cunosc reportaje care au fost mici la început, însă au fost mărite pe parcurs, dîndu-li-se pînă la urmă mult mai multe pagini decît fuseseră inițial prevăzute. Și, invers, reportaje planificate mari la început s-au tipărit apoi în foarte puține pagini, sau n-au mai apărut deloc.

Să dau fotografului o idee la ce se poate aștepta: pentru a realiza un reportaj de șase pagini, redactorul de la *Life* cere între 20 și 40 de fotografii diferite dintre care să aleagă între 5 și 15 pentru publicare (aceste cifre sînt bazate pe analiza unui număr destul de mare de reportaje publicate în *Life*). Pentru a realiza 40 de fotografii îndeajuns de bune încît să fie prezentate, trebuie să fac între 50 și 80 de fotografii *diferite*. Deoarece îmi place să fac cel puțin două expuneri pentru fiecare situație (ca s-o arăt din două unghiuri diferite sau să obțin două expresii cînd fotografiez oameni, sau, pur și simplu, pentru a realiza două negative identice, păstrînd pe unul ca o rezervă în caz că se întîmplă ceva cu celălalt), realizez minimum 100, însă nu mai mult de 200 de expuneri (din care vor fi tipărite între 25—50 de negative), pentru a produce un material necesar umplerii a șase pagini de revistă.

Începutul și sfîrșitul. Cea mai importantă fotografie din oricare reportaj este aceea cu care se deschide reportajul: fotografia

de fond (termen similar cu « articol de fond »). Această fotografie are o funcție dublă: ea trebuie să atragă atenția cititorului și să-l facă să dorească să știe mai mult despre subiectul pe care îl reprezintă. Pentru aceasta, ea trebuie să aibă putere de atracție. Dar, mai mult, ea trebuie să conțină esența întregului fotoreportaj și să-i arate cititorului la ce să se aștepte. De aceea, ea trebuie să aibă conținut și înțeles. Printre fotografiile care se prezintă pentru un reportaj de 6 pagini trebuie să existe cel puțin 4 care să se potrivească ca fotografii de fond.

Ultima fotografie dintr-un fotoreportaj pentru *Life* este aproape tot atît de importantă ca și prima. Însă, în timp ce prima trebuie să fie faptică și informativă, ultima este adesea concluzivă și de atmosferă. Atunci cînd o vede, cititorul știe despre ce e vorba în reportaj. Ultima fotografie ar trebui să-l ajute să înțeleagă semnificația faptelor și să tragă concluziile juste.

Schimbarea de ritm. Pentru a împlini promisiunea fotografiei de fond, restul reportajului trebuie să fie viu și variat în ceea ce privește redarea vizuală și prezentarea. Pentru a realiza aceasta, fotograful are de ales între următoarele mijloace:

Fotografii de departe sau *planuri generale* luate de la o distanță mare sau cu ajutorul unui obiectiv grandangular care prezintă subiectul în întregime, în legătură cu mediul înconjurător și clarifică legăturile dintre diferitele părți componente. Acestea sînt fotografii care reunesc aspectele diferite ale unui subiect, care ulterior vor fi explicate mai în amănunt în celelalte fotografii ale reportajului. Acest tip de fotografie se ia cel mai bine de pe o înălțime: un acoperiș, schelă, o scară sau din aer.

Planuri medii — acestea constituie majoritatea fotografiilor din reportaj. Ele corespund impresiei pe care ochiul o primește în realitate. Ele se întrebuințează pentru a prezenta oameni, obiecte, lucruri, interioare, acțiuni.

Prim-planuri (planuri apropiate) — sînt fotografii explicative care permit fotografului să prezinte aspecte importante ale subiectului, mai clar și mai detaliat decît ar fi apărut unui observator în realitate. Numai în plan apropiat un obraz, niște mîini într-o acțiune oarecare, sau un obiect mic dar însemnat pot să apară monumentale, interesante și într-o relație justă cu semnificația lor în reportaj.

Prezentarea pe toată pagina și prezentarea pe două pagini față în față trebuie luate în considerație pentru aspectele cele mai importante din punct de vedere redacțional, sau cele mai frumoase din punct de vedere plastic. O fotografie care este și semnificativă din

punct de vedere redacțional și frumoasă din punct de vedere plastic devine în mod automat un element de atracție care ridică nivelul întregului reportaj.

Fotografiile orizontale și verticale sînt de obicei reprezentate în proporție aproximativ egală. Întrucît, de obicei, nu este posibil să se hotărască dinainte cum va fi întrebuințată o fotografie și pentru a da machetatorului maximum de libertate în organizarea reportajului, se recomandă ca, atunci cînd este posibil, fotograful să compună fotografiile mai importante *și* pe înalt *și* pe lat, fotografiind același subiect în două versiuni. Dacă acest lucru este posibil — s-ar putea să nu fie timp pentru două versiuni —, ar trebui să existe pe film suficient spațiu în jurul subiectului, astfel ca machetatorul să poată face mici ajustări în proporțiile fotografiei, dacă dorește lucrul acesta.

Posibilități de copertă. Fotografii care lucrează pentru reviste ar trebui să caute întotdeauna posibilități pentru coperte. Fotografiile de copertă trebuie să îndeplinească următoarele cerințe:

1. Trebuie să aibă caracter de afiș, să fie simple și destul de curajoase în desen ca să aibă efect de la distanță. Redarea trebuie să fie puternică din punct de vedere grafic pentru a face notă aparte față de celelalte reviste expuse la chioșcurile de ziare.

2. Fondul trebuie să fie neutru ca ton și desen.

3. Să existe spațiu liber pentru numele revistei, iar subiectul trebuie compus împreună cu capul revistei, astfel, ca efectul total să fie echilibrat și unitar.

În afară de cele de mai sus, experiența a arătat că în ceea ce privește revistele care nu sînt de specialitate, subiectele cel mai des întrebuințate pe copertă sînt oamenii; fie că planul apropiat al unei fețe este de preferat corpului întreg; că fotografia unei singure persoane e de preferat unui grup. În ceea ce privește revistele tehnice sau cele de specialitate pe anumite domenii, planurile apropiate au, în general, șanse mai mari de a deveni coperte decît fotografiile care « arată prea multe ».

Abordarea. Trebuie luate în considerație două puncte de vedere, și, ceea ce este mai greu, ele trebuie și împăcate: cel redacțional și cel plastic. Punctul de vedere redacțional hotărăște *ce* trebuie făcut; cel plastic, *cum* trebuie făcut.

Redactorul se preocupă în special de următoarele aspecte ale unui fotoreportaj: scopul, ce trebuie realizat, arătat, dovedit? Cît de mult trebuie adîncit subiectul? Cîți bani și cît timp se pot cheltui pentru el? Cine să realizeze fotografiile? Cît spațiu să capete în revistă? Cînd să apară? Pe de altă parte, pe *fotograf* îl privesc următoarele aspecte ale reportajului: Este el conceput în termeni de imagini vizuale sau imagini verbale, adică, se potrivește subiectul cu o reprezentare vizuală (fotografică) sau este unul dintre acele subiecte care nu pot să apară niciodată interesante în fotografii, însă trebuie realizat pentru că este important din punct de vedere redacțional? Cum poate fi organizat reportajul? Care este începutul și sfîrșitul lui logic? Care sînt trăsăturile lui cele mai semnificative? Unde și cînd poate fi realizat? De ce aparataj este nevoie?

Coerență și continuitate. Ce anume dă unitate unui fotoreportaj? După cum spunea Wilson Hicks, fostul șef al secției de ilustrații de la revista *Life*, « un fapt, un sentiment sau o idee — pe scurt, *o temă comună* ». A prelucra această temă astfel ca ea să poată fi identificată în mod clar, sub o formă sau alta, în fiecare fotografie din reportaj, este una dintre sarcinile cele mai importante ale planificatorului reportajului.

Cu toate acestea, e nevoie de ceva mai mult pentru a realiza un bun fotoreportaj: reportajul trebuie să fie curgător; fotografiile nu

trebuie să fie doar grupate împreună, ci astfel legate, ca reportajul să poată să se « citească » cu ușurință, să aibă direcție și continuitate în timp și spațiu, sau în amîndouă. Dacă fotografiile se compară cu mărgelele, un fotoreportaj bun nu este numai un pumn de mărgele care se potrivesc ca stil, ci mărgele înșirate într-o anumită ordine, încît să constituie un colier.

Printre mijloacele cu ajutorul cărora un fotoreportaj poate fi coerent se află, cel mai adesea, următoarele:

Identitatea repetată. Același subiect apare în fiecare fotografie. De exemplu, un reportaj construit în jurul unei anumite persoane, familii, obiect, animal etc. Deoarece oricare reportaj despre personalități aparține acestui grup, metoda *identității repetate* este probabil mijlocul cel mai des întrebuințat pentru a da unitate unui fotoreportaj.

Dezvoltarea în timp (cronologică). Fotografiile unui eveniment urmează una după cealaltă în ordine cronologică, reportajul avînd un început și un sfîrșit, cu momente bine definite. De exemplu: producerea oțelului, de la minereu la prelucrarea produsului de oțel. Coerența este obținută prin tema comună — oțelul — și continuitatea rezultă din dezvoltarea logică a temei în timp.

Dezvoltarea în spațiu. Subiectul, care de obicei ocupă o arie mare, este arătat în diferitele sale aspecte spațiale, nu se dă vreo atenție ordinei cronologice. De exemplu: fotoreportaje despre un oraș, o țară, Marele Canyon, o șosea străbătînd America.

Realizarea coerenței și a continuității este una din formele cele mai grele de fotoreportaj, deoarece nici metoda identității repetate, nici cea cronologică nu pot fi întrebuințate. În schimb, unitatea trebuie să fie realizată prin stilul și caracterul fotografiilor, organizare și machetă. De exemplu: un fotoreportaj despre o țară poate să înceapă cu o hartă pe care să se indice locurile ce vor fi arătate în fotografii (pentru o orientare generală), urmate de fotografii din avion ale unor regiuni tipice, prezentînd geografia lor într-o legătură obținută prin machetarea unor hărți împreună cu fotografiile de orașe care, la rîndul lor, vor fi amplificate prin fotografii arătînd oameni și felul în care ei trăiesc. Astfel, progresînd în mod logic de la unitatea mai mare la cea mai mică și prelucrînd aspecte înrudite ale subiectului, prin machetare și organizare vizuală, se poate realiza unitate și coerență fără aplicarea metodelor mai simple ale identității repetate și ale cronologiei.

Evoluția (dezvoltarea în timp și în spațiu). De exemplu: toate reportajele de tipul « cum se face » dar și anumite tipuri de reportaje de călătorie sau vacanță. Subiectul reportajului — executarea unei mobile sau o călătorie într-un loc îndepărtat — se dezvoltă atît în

timp (pas cu pas), cît și în spațiu (de la punctul de plecare la punctul de sosire).

Contrastul și juxtapunerea. Cu toate că această metodă este insuficientă pentru organizarea unui întreg fotoreportaj, ea este utilă pentru a comunica anumite idei într-un fel ușor de înțeles și instructiv. De obicei, ia forma de « corect și greșit », « bun și rău », « înainte și după » în perechi de fotografii.

Asemănarea. Nici aceasta nu este o metodă de organizare a reportajului în sensul cel mai strict al cuvîntului, cu toate că poate grupa într-un fel oarecare reportajul (de exemplu, fotoreportaje sau colecții « Oameni de știință celebri », sau « Cele mai bune fotografii despre evenimentele anului » în care factorul comun este o categorie).

Machetarea. Machetatorul poate să sublinieze legătura dintre fotografiile înrudite din punct de vedere redacțional prin organizarea lor în grupuri, panouri, pe anumite pagini, legîndu-le prin procedee tipografice, cu ajutorul subtitlurilor, blocurilor de text și spațiului înconjurător liber, intensificînd astfel coerența și continuitatea unui fotoreportaj și dînd chiar, în aparență, astfel de calități unor reportaje în care ele de fapt nu sînt prezente.

Fiecare fotoreportaj planificat începe cu o idee. Însă orice scriitor știe prea bine, poate să existe o deosebire uriașă între o idee — un gînd — și realizarea acestei idei într-o formă concretă. Ceea ce pare ușor în gînd este adesea extrem de greu de realizat în practică. Și o idee de fotoreportaj poate să pară bună înainte de a fi prelucrată în amănunțime pe hîrtie; atunci însă, s-ar putea să apară slăbiciuni pe care nimeni nu le-ar fi bănuit și greutăți care ar fi pus în pericol întregul proiect dacă ele ar fi fost descoperite mai tîrziu, în timpul realizării fotografiilor. Locul unde se rectifică greșelile este scenariul.

Scenariul este un instrument de coordonare și clarificare ce unește pe redactor, scriitor și fotograf. De asemenea, el leagă concepțiile și ideile cu realitatea obiectivă (documentare), cu faptele și imaginile concrete: fotografiile. Este un ajutor în definirea punctului central al reportajului proiectat, deoarece dă posibilitate celor care îl planifică să «vadă» întregul reportaj dintr-o privire — pentru că fiecare fotografie este inclusă în scenariu. Ca urmare, se pot face cu ușurință schimbări, se pot sublinia trăsăturile mai însemnate, se pot diminua aspectele lăturalnice sau elimina cu totul și întregul reportaj să fie strîns și condensat în jurul celui mai semnificativ element.

Pentru fotograf, scenariul este în primul rînd un ghid care îi poate ușura în mod considerabil munca și, cu toate acestea el poate să fie lăsat de o parte dacă realitatea o cere. De asemenea, mai servește pentru control (ca să nu fie trecute cu vederea aspecte importante ale reportajului), ca grafic de lucru (astfel ca fotografiile să fie realizate cu o cheltuială minimă de timp, deplasare și efort), ca verificare în vederea elaborării explicațiilor la fotografii și ca listă de indicații pentru cel care scrie explicațiile.

Un scenariu bun este împărțit în două părți: prima se ocupă de ideea generală a fotoreportajului — scop, obiect, stil, fond și organizare — a doua este o listă individuală a tuturor fotografiilor propuse, completată cu informații care sînt necesare pentru realizarea fiecărui cadru în parte.

În principal un fotograf cere de la scenariu *ca datele menționate să fie exacte și ca el să fie complet.* În timpul celor 15 ani cît am lucrat ca foto-ziarist, am avut de-a face cu prea multe scenarii care se citeau ca niște poezii — conținînd fraze ca « liniște tulburată numai de scîrțîitul pielii de la șa » — și cărora nu numai că le lipseau faptele importante, dar te induceau cîteodată chiar și în eroare. Astfel de scenarii au fost întîlnite și de colegii mei. Fotografii buni nu au nevoie de descrieri poetice pentru a le stimula imaginația. Ei au nevoie de *fapte:* informații despre oameni, legături, nume, adrese, locuri, date și ore. Dați-le aceste fapte și de rest vor avea ei grijă.

Fotografii buni au personalități foarte distincte. Unii lucrează cel mai bine sub presiune, în timp ce alții nu pot lucra de loc în astfel de condiții. Unii se pregătesc cu o meticulozitate aproape științifică pentru oricare reportaj pe care îl au de realizat, alții se bazează mai mult pe intuiție și experiență. De aceea, cu toate că eu cunosc personal pe mulți dintre marii noștri fotografi și felul lor de lucru, prefer să-i las să vorbească singuri dacă și cînd vor dori și în cele ce urmează mă voi limita la propria mea experiență.

În ceea ce mă privește, cea mai mare contribuție pe care un redactor poate să o aducă la succesul unui reportaj este *să-mi dea timp* — timp ca să cunosc cadrul obiectiv al reportajului, atît printr-o documentare anterioară cît și prin studiul condițiilor pe teren — ca să fiu sigur că înțeleg în adîncime tot ce voi avea de fotografiat. Fără o astfel de înțelegere, care cîteodată devine atît de intensă încît se transformă în simpatie și chiar dragoste pentru subiectul reportajului, eu nu cred că cineva ar putea să facă fotografii semnificative și pline de conținut. Cel puțin eu știu că nu pot.

În majoritatea fotoreportajelor planificate va exista o legătură locală — adesea, un ziarist care este angajat « cu o parte de normă » la revista la care lucrează fotograful, un funcționar, un om care se ocupă de publicitate sau cineva de la camera de comerț locală. Un astfel de om, care cunoaște în amănunt situația locală și tot ce este legat de reportajul proiectat, poate să fie de un mare ajutor, dacă fotograful știe cum să se poarte cu el, cum să fie ajutat de el, fără să-l lase însă să conducă el desfășurarea lucrului. Atunci cînd există un astfel de colaborator, primul meu pas este să-l întîlnesc și să discut cu el lucrarea pe care o am de realizat. De obicei, o astfel de discuție

îmi dă indicații valoroase asupra felului în care să planific și să abordez munca și adeseori duce, în lumina noilor fapte, la o revizuire a scenariului, ceea ce va face reportajul mai clar și mai apropiat de viață.

Pe teren, nici nu-mi despachetez aparatajul înainte de a avea ocazia să vizitez locurile unde voi fotografia, să vorbesc cu oamenii cu care voi lucra. În cazul unei misiuni în care trebuie să fotografiez într-un decor mai mare, de exemplu într-o uzină, petrec chiar o zi întreagă orientîndu-mă, căutînd posibilități cît mai bune de fotografiere, vorbind cu maiștrii și șefii de sectoare, făcînd însemnări despre oamenii cu care voi lucra și notînd tot ceea ce mă frapează ca folositor și interesant pentru reportaj. Știu din experiență că o zi petrecută în felul acesta va economisi mult timp după aceea, timp care altfel s-ar risipi în căutări fără rost și repetări inutile de fotografii.

Esența multor fotoreportaje este acțiunea. Cu toate acestea, în cele mai multe cazuri, oamenii cu care trebuie să lucrăm nu sînt actori. Oricît de doritori ar fi ei ca să colaboreze, cînd sînt față în față cu aparatul de fotografiat, de obicei, ei îngheață, înțepenesc, devin timizi. Totuși, neajunsul poate fi înlăturat în două feluri: se repetă cu răbdare scena sau operația pînă cînd modelul se obișnuiește cu prezența aparatului și începe să se miște natural; de fapt, chiar *în timpul* unei astfel de repetiții, cînd modelul nu se așteaptă să fie fotografiat, — o declanșare prin surprindere se poate solda adesea cu o fotografie care să pară foarte naturală. Cealaltă posibilitate de a realiza fotografii naturale, mai bună, însă mult mai rară, constă în a fotografia repede și *înainte* ca modelul să se emoționeze și să înghețe. Această metodă are succes atunci cînd se întrebuințează lumina naturală, și fotograful trage fără să fie observat.

Atît siguranța de sine cît și timiditatea sînt molipsitoare. Un fotograf care își cunoaște meseria își aranjează repede aparatul și luminile natural, sigur pe el și știind precis ce vrea. Procedînd astfel, automat modelele sale se simt bine. În caz contrar, un fotograf timid și nedecis, care își încearcă luminile în toate chipurile, se împiedică de cabluri, spune modelelor să facă ba una, ba alta și nu e mulțumit cu nimic, nefiind în stare să se decidă, trage, în sfîrșit, un cadru numai ca să termine odată, enervează desigur pe toți și niciodată nu va realiza fotografii care să pară naturale.

Fotograful care fotografiază oamenii într-o acțiune cu care sînt obișnuiți trebuie să nu uite că acești oameni cunosc ceea ce fac tot atît de bine cum își cunoaște el meseria. Chiar dacă condiții spațiale sau cerințe compoziționale necesită schimbarea acestei rutine, el nu trebuie să ceară niciodată modelelor sale să facă ceva într-un fel neobișnuit. De exemplu, să țină o unealtă într-un mod greșit numai

pentru a arăta mai bine o operație. Cu toate că ar putea să fie mai clară din punct de vedere plastic, o astfel de fotografie apare absurdă acelora care sînt familiarizați cu o astfel de operație și s-ar reflecta defavorabil asupra celui care a realizat fotografia și a revistei pentru care lucrează. Pentru a preîntîmpina astfel de încurcături, de cîte ori o schimbare este absolut necesară, eu — profanul — o discut mai întîi cu modelul meu — expertul — și îi urmez sfatul.

Cînd este pe teren, fotograful trebuie să observe tot timpul nu numai lucrurile care îl privesc *nemijlocit*, ci tot ceea ce se poate vedea. Din multe motive: întîi, pentru a descoperi din timp și a preîntîmpina tot ce ar putea să prejudicieze efectul, acurateța și valoarea documentară a fotografiilor sale. De exemplu, în executarea multor operațiuni industriale aplicarea unor măsuri de securitate a muncii este obligatorie. Cu toate acestea, pentru că unele operațiuni se execută mai ușor nerespectînd aceste măsuri (ca ochelari sau ecrane de protecție la unele mașini), muncitorii se lipsesc adesea de ele. Fotografiile care prezintă o astfel de lipsă de precauțiune elementară de securitate ar fi o reclamă proastă pentru uzina respectivă (cei responsabili n-ar da drumul la astfel de fotografii dacă le-ar vedea) ar crea muncitorului respectiv greutăți cu patronul său și se reflectă în mod defavorabil asupra revistei care publică astfel de fotografii (cititorii au o abilitate deosebită în a descoperi astfel de greșeli și le face o mare plăcere să le comunice prin scrisori redacției). Pentru a evita astfel de greșeli, cînd nu sînt familiarizat cu ce am de fotografiat, am principiul de a aduce un expert care să-mi dea « bunul de fotografiat » înainte de a trage cadrul respectiv. În alte cazuri, fundalul s-ar putea să nu fie potrivit, fiind încărcat sau confuz, sau din alte cauze. Dacă un fotograf este preocupat numai de ceea ce se petrece în imediata apropiere a obiectivului său, el ar putea să uite să dea atenția cuvenită și fondului și să nu descopere nepotrivirea lui pînă cînd nu e gata copia.

Cu toate acestea, descoperirile nu sînt în totdeauna neplăcute. Adesea, se întîmplă opusul, și fotograful atent descoperă ceva frumos: un neașteptat efect de lumină care mai tîrziu poate da o planșă pe o pagină întreagă sau un cadru care într-o formă simbolică sugerează esența întregului reportaj și este întrebuințată mai tîrziu ca fotografie de fond. Acestea nu sînt menționate în scenariu: « accidente fericite » care pot ridica nivelul întregului reportaj.

Ordinea în care fotograful trage fotografiile depinde de mulți factori. Cu toate acestea, eu am găsit că, de regulă, este bine să mergi de la general la detaliu: să începi cu vederile generale și să termini cu planurile apropiate. Astfel, îmi formez o idee de ansamblu despre misiunea mea la începutul lucrului (atunci cînd am cea mai mare

nevoie de așa ceva) și evit să mă pierd în detalii cînd este încă prea devreme să-mi dau seama unde și cum se vor potrivi cel mai bine acestea în contextul reportajului. Am constatat adesea că este avantajos să fac un număr de vederi generale, pur și simplu, în scopul orientării — pentru a da redactorului și scriitorului o idee de amplasare —, știind prea bine că aceste fotografii nu vor fi întrebuințate în reportaj. Găsesc sistemul acesta folositor, în special în cazurile în care scenariul se deosebește de condițiile aflate pe teren.

Majoritatea oamenilor care urmăresc un fotograf profesionist lucrînd pe teren își exprimă mirarea față de marele număr de expuneri pe care acesta le face. « La urma urmelor, se cheamă că e un expert; de ce trebuie să risipească atîta peliculă? » Tocmai pentru că este un expert trage multe cadre, aparent identice, ca să fie astfel sigur că obține ce dorește în materie de perfecțiune tehnică (ceea ce de obicei nu este o problemă) și în naturalețea atitudinii și a expresiei. El știe că costul cîtorva filme risipite este neglijabil în comparație cu costul total al deplasării, din care poate să nu se aleagă nimic, dacă nu reușește să tragă acel cadru în plus, care, cîteodată, salvează întregul reportaj.

Chiar și în cele mai simple condiții tehnice, ori de cîte ori este posibil, eu trag nu mai puțin de două expuneri identice pentru fiecare scenă diferită. Fac aceasta pentru că, chiar dacă nu există cel mai mic dubiu asupra corectitudinii expunerii sau asupra calității aparatajului, pericolul unei pierderi accidentale (a clișeului) este întotdeauna prezent. S-ar putea întîmpla ceva cu filmul în laborator sau negativul cel mai important să se rătăcească undeva. Cu toate că astfel de pierderi sînt rare, nu ni le putem permite, mai ales că noi, ca experți, trebuie să ne ferim de astfel de accidente. Cea mai bună asigurare este duplicarea fiecărui cadru, separarea celor două seturi de negative de îndată ce vin din laborator, punerea unuia în filmotecă după metoda obișnuită pentru întrebuințarea imediată și viitoare și păstrarea celuilalt în altă parte, ca o rezervă în caz de nevoie.

În condiții tehnice mai grele, însuși bunul simț ne obligă să tragem mai multe negative cu expuneri diferite pentru a fi siguri că măcar un negativ va fi perfect. În astfel de condiții, lucrînd cu film alb-negru, trag o dată după indicațiile de expunere bine interpretate ale exponometrului, a doua expunere cu diafragma deschisă cu 1 $^{1}/_{2}$ interval și a treia oară cu diafragma închisă cu 1/2 de interval.

Totuși, pot exista uneori astfel de condiții încît această metodă să nu fie suficientă. Atunci, este necesar să se facă o serie de cadre cu expuneri diferite. De exemplu, cînd contrastul subiectului este atît de mare încît întrece gama de contraste a emoției, este imposibil de a realiza un negativ perfect din punct de vedere tehnic. Atunci

trebuie să se facă un compromis între a supraexpune suprafețele cele mai luminoase și a subexpune părțile cele mai întunecoase ale subiectului. Se recomandă ca toate celelalte metode, mai științifice, să fie lăsate de o parte, folosindu-se metoda cea mai simplă, și anume aceea de a trage un număr suficient de expuneri diferite, de a developa filmele și a alege la sfîrșit negativul care produce copia cea mai satisfăcătoare.

În alte cazuri, intensitatea iluminării s-ar putea să fie prea scăzută pentru a se putea obține vreo indicație de la exponometru. Și în această situație, metoda cea mai simplă pentru a obține o fotografie bună este de a face mai multe expuneri diferite în jurul unei valori pe care experiența sau instinctul o consideră justă. O astfel de « risipă » de film este o cheltuială necesară. *Adevărata* risipă ar fi încercarea de a economisi expunînd cu un cadru mai puțin.

Oricine a fotografiat vreodată oameni știe ce deosebire enormă poate să aducă o fracțiune de secundă în spontaneitatea expresiei. Într-un moment dat, un zîmbet este veritabil și natural; în celălalt, este înghețat și înțepenit. Un fotograf care vrea să prindă expresii spontane trebuie să fie gata să risipească o mare cantitate de film.

În alte cazuri, o anumită risipă de film este de neînlăturat, deoarece fotograful nu poate risca să piardă punctul culminant al unei acțiuni, sau al unei drame emoționante. Niciodată nu poate ști sigur *cînd* va apărea acest moment important. Pentru a nu-l pierde, el trebuie să înceapă din timp fotografierea. El crede că ar putea fi o fotografie bună și trage. Scurt timp după aceasta, ceva i se pare mai bun. Desigur, trage din nou, dîndu-și seama că ce a tras înainte nu mai poate fi bun. Mai trece o clipă, tensiunea se ridică, soldîndu-se cu încă un cadru care le anulează pe toate cele dinainte. Și așa mai departe, pînă cînd, în sfîrșit, trage acel cadru încărcat de dramatism pe care îl așteptase, cadrul pentru care a trebuit să consume o jumătate de duzină de rolfilme.

A trage multe cadre este departe de a fi o caracteristică de amator. Ea este o trăsătură a fotografului cu experiență. Știu că există « artiști ai unui singur cadru », profesioniști care se laudă cu faptul că nu trag niciodată cel de al doilea cadru. Însă, după părerea mea, ei dau dovadă mai mult de spirit de bravadă decît de înțelepciune. Nu este decît o chestiune de timp pînă cînd se vor pomeni fără nici o fotografie și, foarte probabil, fără slujbă. Chiar faptul că cei mai buni profesioniști trebuie să experimenteze cîteodată, atunci cînd sînt pe teren, ar trebui să dea de gîndit amatorilor. Acest adevăr arată că, în afară de știință și aparataj, mai este nevoie de doi factori pentru a realiza fotografii bune: muncă multă, grea și un strop de noroc.

În decursul fotografierii, fotograful (sau asistentul său) trebuie să ia note, astfel ca mai tîrziu fotografiile sale să poată fi identificate și să li se poată da explicațiile. Aceste note trebuie să fie astfel puse de acord cu filmele, încît să nu existe nici o posibilitate de greșeală sau încurcături, chiar dacă (după cum este adesea cazul) o altă persoană decît fotograful însuși developează filmele și mărește negativele. El trebuie să noteze mai ales: numele persoanelor fotografiate (dacă apar mai multe în fotografie, fiecare trebuie să fie identificabilă separat), ce fac ele (ori de cîte ori este necesar, trebuie notați termenii tehnici corecți), unde și cînd a fost făcută fotografia. În afară de aceasta el trebuie să noteze orice are vreo legătură cu reportajul său și-l izbește ca neobișnuit, neașteptat sau interesant într-un fel oarecare și ar putea să fie folosit de scriitor în alcătuirea explicațiilor la fotografii. În sfîrșit, el ar trebui să obțină o încuviințare semnată din partea fiecărei persoane ce poate fi identificată în fotografia care va apărea.

Există două feluri fundamental deosebite pentru abordarea organizării fotoreportajului: abordarea literară și cea plastică. Redactorii care au preferință pentru abordarea literară întrebuințează fotografiile pentru a ilustra imaginile verbale, pe cînd redactorii care se folosesc de abordarea plastică interpretează subiectul sau evenimentul în primul rînd prin fotografii.

Într-o machetă literară valoarea unei fotografii este determinată numai de conținutul ei redacțional, ca o ilustrare a textului pe care-l însoțește. Cu alte cuvinte, o fotografie care ilustrează o idee, indiferent cît de nefotogenic este subiectul sau cît de plictisitoare este fotografia, este preferată unei fotografii atrăgătoare din punct de vedere plastic, care însă nu este legată de ideea respectivă decît prin asociație. Aceasta este o abordare strict utilitaristă, caracterizată prin machete constînd de obicei din multe fotografii mici (în loc de cîteva mari) care cu multă strădanie caută să ilustreze fiecare frază și idee din reportaj. După părerea mea, din cauza lipsei sale de dinamism și frumusețe, precum și din cauza subaprecierii inteligenței cititorului de rînd al revistelor, aceasta este o abordare care va trebui să fie rezervată numai pentru reportajele de tipul « cum trebuie procedat » și pentru comicsuri.

Spre deosebire de cea de mai sus, abordarea plastică plasează pe primul plan valorile grafice și vizuale și șocul emoțional. Oricare fotografie frumoasă, interesantă sau atrăgătoare din punct de vedere plastic — atît timp cît este legată prin asociație de idei cu conținutul reportajului, descriind subiectul într-o formă sugestivă, simbolică și provocînd în mintea cititorului reacția dorită — este acceptată ca o contribuție valoroasă la fotoreportaj. Informația necesară pe care

nu reușește să o comunice este suplimentată atunci în explicația care o însoțește. Fotoreportajele organizate după acest tip de abordare se caracterizează prin fotografii relativ puține, alese cu grijă și prezentate în mărimi impresionante.

În timp ce mărimea reportajului este o decizie redacțională, forma în care reportajul este organizat înlăuntrul spațiului alocat este determinată de machetator. El lucrează după următoarele principii:

Deosebirea principală între o fotografie izolată și un fotoreportaj este elementul timp. O fotografie poate să fie vizionată dintr-o privire, dintr-o dată; pentru a viziona un fotoreportaj, trebuie să răsfoiești paginile revistei, să privești fiecare pagină dublă în parte, o pagină dublă după alta și să parcurgi reportajul *în timp*. Acest element — timpul — legat de faptul că cititorul nu poate să vadă simultan toate părțile componente ale fotoreportajului constituie mijlocul cel mai valoros și de efect pe care machetatorul îl are la dispoziție pentru a face un fotoreportaj interesant și viu.

Elementul timp îi dă posibilitate machetatorului să facă două lucruri: să-l surprindă pe cititor și, astfel, să-i mențină viu interesul, modificînd ritmul reportajului de la o pagină dublă la alta; îi mai crează posibilitatea să dezvolte tema unui reportaj *în timp*, dîndu-i continuitate și fluență printr-o aranjare logică a părților componente, tot atît de logică și inevitabilă ca ordinea inerentă unui roman bun sau unei simfonii.

A discuta amănuntele machetării și scrierii explicațiilor este în afara obiectului cărții de față. Cu toate acestea, cititorii care ar dori să-și organizeze (macheteze) propriile lor fotoreportaje ar trebui să ia în considerație următoarele puncte:

Un fotoreportaj este o unitate independentă, formată din *multe părți, toate trebuind să se îmbine* pentru a produce efectul general dorit. Ca urmare, fotografiile care intră într-un fotoreportaj trebuie să fie apreciate nu numai după meritul lor individual, ci și după cum ele se combină cu celelalte fotografii din reportaj.

De exemplu: două fotografii, fiecare excelentă în felul ei, ar putea « să se omoare una pe cealaltă » dacă sînt arătate împreună, fie pentru că sînt prea asemănătoare (și, prin urmare, se dublează) fie pentru că sînt prea deosebite (și, prin urmare, nu se potrivesc de loc), sau, pentru că dintr-o cauză sau alta, ele se anulează reciproc. Într-un astfel de caz, oricît l-ar întrista pe fotograf, numai una dintre cele două fotografii poate fi folosită.

Pe de altă parte, două fotografii, prezentate împreună, pot să-și mărească valoarea într-o astfel de măsură, încît efectul lor combinat

să fie cu mult mai mare decît suma efectelor fiecărei fotografii prezentate separat. Acest efect pe care Wilson Hicks îl numește « al treilea efect » poate să rezulte dintr-un oarecare element similar prezent în cele două fotografii care, deși nu are nici o legătură cu subiectul, totuși, prin asociere, crează un nou sens în mintea privitorului; sau poate fi un efect grafic, bazat pe contrastul dintre o fotografie foarte luminoasă și alta foarte întunecoasă, sau una conținînd o formă pozitivă pe care cealaltă o repetă în negativ; sau o fotografie, vedere generală, este completată de cealaltă, arătînd un detaliu important sub forma unui plan apropiat. Îmbinarea fotografiilor, astfel ca ele să se amplifice una pe cealaltă, este una dintre sarcinile cele mai însemnate ale machetatorului.

Cei mai mulți machetatori își încep munca etalînd toate fotografiile reportajului, astfel ca să poată să le vadă dintr-o privire (dacă e nevoie, pe duşumea). Pe urmă, le aranjează în ordinea logică, cea a desfășurării în timp și spațiu a reportajului. Deoarece întotdeauna există mai multe fotografii decît pot fi folosite, pasul următor constă în eliminarea acelora care sînt inferioare din punct de vedere plastic și redacțional și a acelora care, pur și simplu, sînt dubluri. În această etapă, în care fotograful constată că unele dintre fotografiile sale preferate sînt eliminate, încep părerile de rău — din această cauză foarte puțini fotografi sînt capabili să-și macheteze propriile lor reportaje. Ei pur și simplu nu se pot despărți de anumite fotografii — mai ales de acelea pentru realizarea cărora au avut de întîmpinat greutăți —, uitînd de faptul că o fotografie care le-a pricinuit multe dificultăți nu este neapărat o fotografie bună și interesantă.

În timpul acesta, reportajul a fost ajustat la o mărime mai ușor de manipulat și pasul următor este de a alege fotografiile cele mai frumoase și interesante — acelea care vor intra cu siguranță în reportaj. Printre aceste fotografii va fi fotografia de fond, fotografia de închidere și acelea care merită să fie prezentate în mărimi deosebite. Aceste fotografii formează scheletul care trebuie umplut sub forma tipului obișnuit de fotografii de susținere.

Cînd desemnează, în sfîrșit, în paginile revistei spațiile pentru fotografiile alese, machetatorul are în vedere următoarele:

Unele fotografii, din cauza axei lor compoziționale, sînt pentru pagina de dreapta, pe cînd altele se potrivesc numai pe cea din stînga. De exemplu, un portret în profil de stînga — ochii privind spre stînga — are o direcție inerentă spre stînga, direcția privirii. Acest fapt o face o fotografie firească pentru pagina din dreapta, deoarece o fotografie trebuie să fie, în mod normal, cu fața spre mijlocul revistei sau cărții (« rigolă »).

O fotografie de dreapta pe o pagină de dreapta și o fotografie de stînga pe o pagină de stînga, față în față, par să meargă împreună. Pe de altă parte, dacă fotografiile de pe pagini care sînt față în față trebuie să fie despărțite din punct de vedere plastic pentru că nu merg împreună, fotografia de dreapta trebuie să fie plasată pe pagina de stînga și fotografia de stînga pe pagina de dreapta. Astfel, fotografiile, ca să zicem așa, își întorc spatele și par să nu aibă vreo legătură între ele.

Fotografiile care sînt prezentate împreună în aceeași mărime par să aibă valori egale. Aceasta este de dorit într-o serie de tipul « cum-se-face ». Pe de altă parte, dacă o fotografie este considerată mai importantă decît celelalte, pentru a sublinia această importanță într-o formă grafică, ea va trebui să fie mai mare decît restul.

Proporțiile laturilor unei copii fotografice nu sînt nemodificate. Adesea, printr-o tăiere a marginilor, efectul unei fotografii poate fi mult îmbunătățit — mai ales dacă fotografia este prezentată într-o combinație cu alte fotografii, într-o pagină dublă. De exemplu, o fotografie foarte lungă, ca o fîșie, tipărită pe două pagini, poate să țină împreună întreaga deschidere, deși, dacă este văzută separat, ar putea să pară prea joasă și prea lungă.

Unele tipuri de subiecte, pentru a avea efect din punct de vedere plastic, trebuie să fie mai mari decît celelalte. De exemplu, o vedere generală completă s-ar pierde dacă ar fi prezentată pe un sfert de pagină sau mai mică, întrucît detaliile ar dispărea aproape cu totul. De regulă, cu cît subiectul este mai mare în realitate, cu atît mai mare va trebui să fie prezentat — în afară de o excepție, planurile apropiate —, și acest lucru este valabil cu atît mai mult la planurile extrem de apropiate, redate în fotografie într-o dimensiune mai mare decît cea naturală. Acestea apar cu atît mai bine, cu cît sînt prezentate mai mari. Prezentate astfel, caracteristicile lor apar în modul cel mai eficace prin contrast, provocînd cititorului surpriza de a vedea bine un lucru care în mod obișnuit este prea mic pentru a fi văzut. Dacă reproducerea în pagina revistei este prea mult redusă se neagă efectul de plan apropiat și fotograful ar fi putut, tot atît de bine, să fi fotografiat obiectul mai de departe.

Se indică însemnătatea maximă, și în același timp se obține efectul maxim dacă o fotografie este prezentată pe o pagină întreagă, fără margini albe în jur, fotografia umplînd întreaga suprafață a paginii.

Explicațiile, blocurile de texte, titlurile și subtitlurile au o funcție dublă: să dea cititorului fapte care completează din punct de vedere redacțional fotografiile și să servească din punct de vedere grafic ca elemente de compoziție — ca pete și forme —, accente care contribuie la organizarea compozițională a paginii.

CUPRINS

Introducere 7

Partea 1

UN MOD DE ABORDARE A FOTOGRAFIEI

O clarificare a scopurilor 11
Fotografia este limbaj pictural 13
O metodă de abordare a fotografiei 15
Interesul 17
Cunoaşterea şi înţelegerea 18
Părerea şi concluzia 18
Abordarea 21
Execuţia tehnică 22
Rezumat şi concluzii 22
Domeniul fotografiei 24
Fotografia utilitară 25
Fotografia documentară 26
Fotografia artistică 27
Rezumat şi concluzii 29
O concepţie personală asupra fotografiei 31
Caracteristicile fotografiei 36
Autenticitatea 36
Precizia desenului 38
Viteza de înregistrare 39
Din policrom în monocrom 40

Trecerea de la lumină la întuneric 41
Transformarea din pozitiv în negativ 42
Din apropiere la infinit 43
De la un unghi de vedere larg, la unul îngust 43
Posibilitatea de a acumula lumina 44
Posibilitatea de a înregistra mişcarea 44
Izolare şi concentrare 45
De la infraroşu la ultraviolet 46
Rezumat şi concluzii 47

Bună, rea sau mediocră? 49

Puterea de şoc 50
Tratarea neobişnuită 50
+Redarea spaţiului 51
+Iluminarea 52
+Simplitatea 53
Contrastul 54
Planurile apropiate 54
Condiţiile atmosferice 55
Neclaritatea şi estomparea 56
Granulaţia 56
Rezumat şi concluzii 57
Puterea emoţională 57
Conţinutul 59
Calităţile grafice 62
Rezumat şi concluzii 64
Proba timpului 64

Fotografia şi arta 66

Ce este arta? 66
Rezumat şi concluzii 67
Locul fotografiei 68
Controlul subiectiv în fotografie 69
Selecţia 70
Alegerea momentului 70
Abordarea 71
Tehnica 71
Rezumat şi concluzii 72
O nouă formă de artă 73
Rezumat şi concluzii 74

SUBIECTUL

Alegerea modurilor de abordare 77

Tipuri de subiecte 79

Subiecte fotografice şi literare 79
Subiecte concrete şi abstracte 81
Subiecte fotogenice şi nefotogenice 85
Insuşiri fotogenice 85
Insuşiri nefotogenice 86
Complexitatea şi dezordinea 86
Lipsa de contraste 87
Coloraţia puternică 87
Vederile generale 88
Fundalul nepotrivit 88
Subiecte literare 89
Regia 89
Falsificarea 89
Fotografierea de la distanţă prea mare 90
Subiecte « invizibile » 91
Subiecte « Ei şi ! » şi şabloane 93

Alegerea subiectului 113

Aparatul fotografic ca instrument ştiinţific 115
Aparatul ca unealtă a artistului 116
Rezumat şi concluzii 117

Alb-negru sau color? 119

Considerente practice 119
Considerente artistice 120

Tipuri diferite de subiecte 124

Subiecte dinamice 124
Subiecte statice 126
Cazuri speciale 127
Subiecte secundare 128
Fundalul 129
Prim-planul 131
Cerul 132
Orizontul 133
Recuzita 133

Reflecţii despre accidental 135

Partea a 3-a

FOTOGRAFUL

De ce se fotografiază ? 141
Documentaristul 141
Pasionatul de mecanisme 142
Profesionistul 142
Creatorul 143

Cum poţi deveni fotograf 145

Rezumat şi concluzii 146
Şcoală fotografică şi cursuri speciale 147
Metoda de abordare a fotografiei 147
Preocupări şi specializare 148
Muncă intensă şi un strop de noroc 149
Problema utilajului 150
Adaptabilitatea 150
Calitatea 151
Simplitatea 151

Calităţile unui fotograf 153

Impulsul de a crea 153
Reţeta succesului 155
Calităţile unui fotograf 156
Capacitatea de a gîndi în imagini 157
Capacitatea de a relata şi de a interpreta 161
Capacitatea de a lucra cu oameni 163
Imaginaţia 164
Spiritul de observaţie 168
Capacitatea de a experimenta 171
Capacitatea de a mînui utilajul fotografic 174

Teoria realizării unei fotografii 176

Rezumat şi concluzii 178

Partea 4-a

FOTOGRAFIA

Necesitatea controlului 183

Principiile controlului 187

Rezumat şi concluzii 188

Simbolurile fotografiei 190

Alb-negru 191

Contrastul 194

Controlul contrastului general 195

Materialul negativ 195
Hîrtia sensibilă 195
Revelatorul negativ 196
Durata developării negative 196
Expunerea în legătură cu developarea 196
Iluminarea 196

Controlul contrastului parțial 196

Filtrele colorate 196
Umbrirea 197
Combinații 197

Culoarea 197

Spațiul 200

Forme de redare a spațiului 206
Natura perspectivei rectilinii 206
Mijloace de control al perspectivei rectilinii 210
Controlul convergenței 210
Controlul micșorării 211
Controlul racursiului 213
Controlul perspectivei cu aparatul de luat vderi 213
Contrastul între clar și neclar 216
Contrastul dintre lumină și întuneric 218
Perspectiva aeriană 219
Scara și unitatea de măsură 221
Fotografii combinate 223

Lumina 227

Propietățile luminii 227
Intensitatea 227
Calitatea 229
Culoarea 230
Funcțiile luminii 230
Lumina, creatoare de volum și spațiu 232
Textura 233
Volumul 233
Lumina, creatoare de atmosferă și stări sufletești 235
Lumina, creatoare de desen în alb și negru 238
Umbra ca întuneric 239

Umbra, creatoare de forme 239
Umbra ca formă independentă 240
Reflexele 240
Luminile apicale 241
Reflexele nedeformate 241
Reflexele deformate 242
Reflexele suprapuse 242
Simbolizarea radiației luminii 243
« Nimbul » 244
Ecranele de difuzie 244
Obiectivul Rodenstock Imagon 245
Plăcile de sticlă 245
Redarea neclară 245
Forma de stea 246
Principii de iluminare 246
Rezumat 250
Lumina frontală 250
Lumina laterală 251
Lumina de sus 251
Lumina de jos 251
Lumina din spate 251

Mișcarea 253
Mișcarea înceată 254
Mișcarea rapidă 255
Mișcarea ultra-rapidă 255
Dovada mișcării 289
Mijloacele de simbolizare a mișcării 290
Expunere de instantaneu 290
Expuneri lungi 290
Expuneri multiple 291
Serii de fotografii 292
Compoziția dinamică 292
Alegerea momentului 294

Compoziția 295
Simplitate 296
Conținut 296
Redactare și condensare 297
Alb și negru grafic 297
Static sau dinamic 297
Dimensiune și proporții 298
Rezumat și concluzii 299

REPORTAJUL FOTOGRAFIC

Definiția reportajului fotografic 303
Redactorul 304
Fotograful 304
Scriitorul 304
Machetatorul 305
Rezumat și concluzii 305

Tipuri de fotoreportaje 306
Textul ilustrat 306
Fotoreportajul 306
Fotoreportajul pur 307
Reportajul combinat 307
Reportajul întîmplător 307
Reportajul anticipat 307
Reportajul planificat 308

Subiecte și idei de fotoreportaje 310
Dependența de o anumită dată 310
Alegerea momentului 311
Caracterul atractiv 311
Caracterul interesant al imaginilor 312
Amploarea temei 312
Tipul de subiect 312
Valoarea informativă 312
Cotidianul 313
Valoarea educativă 313
Aventuri, emoții și sfîrșituri fericite 313

Surse pentru idei de fotoreportaje 314

Părțile componente ale reportajului fotografic 315
Numărul de fotografii 315
Începutul și sfîrșitul 316
Schimbarea de ritm 316
Posibilități de copertă 317

Planificarea reportajului fotografic 318
Abordarea 318
Coerență și continuitate 318
Identitatea repetată 319
Dezvoltarea în timp 319

Dezvoltarea în spațiu 319
Evoluția 319
Contrastul și juxtapunerea 319
Asemănarea 319
Machetarea 319
Scenariul 321
Realizarea reportajului fotografic 332
Finisarea reportajului fotografic 329